

20
2ej.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
CAMPUS ARAGON**

**LA COMEDIA MUSICAL COMO CONJUNCION DE
OTRAS ARTES. REPORTAJE.**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LIC. EN COMUNICACION Y PERIODISMO**

P R E S E N T A :

CALLEJAS VALENCIA RICARDO

ASESOR: LIC. MA. GUADALUPE PACHECO GUTIERREZ.

MEXICO, D. F.

1998

257686

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Valga esta dedicatoria como
testimonio de mi agradecimiento
a quienes hicieron posible
este trabajo:

A MIS PADRES

Por su responsabilidad, dedicación,
preocupación, y deseo de que yo
saliera adelante. Por darme
lo mejor que pudieron.
Este logro también es de ustedes.

A CARMEN, JAVIER Y ELSA

Mis hermanos, por los constantes "échale
ganas" y los pequeños empujones que
a veces todos necesitamos.

*

A LA LIC. MA. GUADALUPE PACHECO GUTIÉRREZ

Mi asesora, por la dedicación y paciencia que tuvo en este trabajo, y por permitir que la relación profesora-alumno se volviera de amigos.

*

A LA LIC. LOURDES PÉREZ RODRÍGUEZ

Por sus observaciones a esta investigación.

"El Mundo Entero Es Un Teatro y Todos
Los Hombres y Mujeres Simplemente
Comediantes. Tienen Sus Entradas
y Salidas, y Un Hombre En Su
Tiempo Representa Muchos Papeles...

WILLIAM SHAKESPEARE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

7

CAPÍTULO I Tercera Llamada, Tercera: El Teatro y sus géneros 11

1.1	Grecia y Roma, Origen del Teatro moderno	14
1.2	Géneros Teatrales	17
1.2.1	Tragedia	18
1.2.2	Drama Satírico	20
1.2.3	Comedia	21
1.2.4	Drama	23
1.2.5	Melodrama	24
1.2.6	Tragicomedia	25
1.3	Géneros Menores	25
1.3.1	Entrenmés	26
1.3.2	Farsa	27
1.4	Géneros Musicales	28
1.4.1	Revista	28
1.4.2	Ópera	29
1.4.3	Zarzuela	32

CAPÍTULO II	Comenzamos: Panorama del Teatro en México de 1970 a 1994	36
2.1	Evolución Teatral en México	37
2.2	Surgen los Grandes Dramaturgos	42
2.3	Teatro Universitario	45
2.4	1970, Auge del Teatro Mexicano	47
2.4.1	Dramaturgia	54
2.4.2	El Teatro en Bellas Artes	58
2.4.3	Abundancia de Puestas Teatrales	60
2.5	Teatro del IMSS	67
2.6	Los Últimos Años	70
CAPÍTULO III	Arriba el Telón: La Comedia Musical	74
3.1	Antecedentes de la Comedia Musical	75
3.2	La Comedia Musical como Conjunción de Otras Artes	80
3.2.1	La Música en la Comedia Musical	82
3.2.2	La Expresión Corporal y la Comedia Musical	83
3.2.3	El Libreto como Presencia Literaria	85
3.2.4	La Escenografía, Representante de las Artes Plásticas	88

3.3	Maquillaje, Vestuario e Iluminación	92
3.4	Producción y Dirección de una Comedia Musical	100
CAPÍTULO IV	Un Nuevo Sitio Disponer: "El Diluvio que Viene".	107
CAPÍTULO V	Somos lo que Somos: "La Jaula de Las Locas"	124
CAPÍTULO VI	Astucia para Atrapar a un Millonario: "Qué tal, Dolly"	146
CONCLUSIONES		163
BIBLIOGRAFÍA		167

INTRODUCCIÓN

Como un deseo de entender lo que ocurre a su alrededor, proyectar su situación y dejar constancia de su paso en el tiempo, el hombre ha creado diversas formas de expresión. Algunas de ellas son momentáneas y se pierden. Otras, en cambio, permanecen a lo largo de los años, cambian constantemente, de acuerdo con el lugar donde ocurren.

Varias de estas manifestaciones se han considerado como proyecciones del espíritu, y con el paso de los años se les ha llamado artes. Entre éstas, el teatro se erige como una actividad inherente al ser humano.

El teatro se caracteriza por ser un canal de comunicación que refleja el entorno social de una época y un lugar específicos. Desde su surgimiento ha sufrido cambios. En un principio, los griegos sólo exponían tragedias que planteaban un conflicto humano insoluble, con un desenlace funesto. Actualmente el arte histriónico se clasifica en drama, melodrama, comedia, comedia musical, farsa, monólogo y de búsqueda.

De estos géneros teatrales, la comedia musical ha despertado mi interés para desarrollar como tema de la presente investigación, pues es uno de los géneros más completos. Una de sus características primordiales es el eclecticismo que maneja, pues reúne varias artes como literatura, danza, música, pintura, arquitectura y diseño.

Esta versatilidad le otorga una riqueza que considero vale la pena investigar, ya que no existe un número vasto de trabajos en cuanto a comedia musical se refiere. Se trata de una actividad poco estudiada en nuestro país, lo que la convierte en campo fértil para ser investigada.

Es por esto que estimo de suma importancia abordar dicha materia mediante un reportaje, pues por ser un género periodístico amplio, caben en él las revelaciones noticiosas, la vivacidad de una o más entrevistas, las notas de la columna y el relato secuencial de la crónica, lo mismo que la crítica, en este caso, la interpretación de los hechos.

Otra razón que me motivó a estudiar la comedia musical es mi experiencia en los medios. Ahí he percibido que algunos reporteros de espectáculos, encargados de describir y criticar al fenómeno teatral, carecen, la mayoría de los casos, de conocimientos suficientes para hacer una apreciación "objetiva" de las puestas de escena. Esto da como resultado que el público esté falto de argumentos que le ayuden a justipreciar la calidad del teatro en México.

Para conocer todo lo referente a la comedia musical, esta investigación se compone de la siguiente manera:

El primer capítulo, "Tercera llamada, tercera: el teatro y sus géneros", habla sobre el origen del arte histriónico, el cual se vio ligado íntimamente a actos de carácter religioso para después volverse festivo. Conforme se desarrolla, el teatro refleja cada época. Posteriormente, ante las diferencias existentes en las representaciones, se hizo necesario clasificar al teatro en géneros. Acerca de éstos, se anotan sus principales características, además de señalar algunas obras y autores como referencia.

Para la segunda parte, "Comenzamos: panorama del teatro en México de 1970 a 1994", se anota la evolución del teatro en nuestro país, el cual se adaptó a las etapas de la historia nacional. Se incluye también a los grandes dramaturgos nacionales y sus obra, y el surgimiento del teatro universitario. Además se menciona el despegue y auge del teatro mexicano a partir de la década de los años setenta, el fenómeno de la dramaturgia, las puestas en escena, el papel del IMSS en el terreno escénico, así como los primeros años de los noventa.

"Arriba el telón: la comedia musical", es el nombre del tercer apartado, el cual contiene la historia de la comedia musical como género, sus características y la manera en la que varias artes se conjugan, se combinan en un mismo espacio para dar presencia a este reciente género teatral. Aquí se anota la forma en la cual música, danza, actuación, literatura, escenografía, diseño, dirección y producción escénica dan vida a la comedia musical.

En el cuarto capítulo, "Un nuevo sitito disponer: El diluvio que viene", se menciona a esta puesta en escena como representante del género. Se abarcan sus antecedentes, música que la forma, bailes, escenografía, vestuario y todo lo que interviene en ella. Asimismo, se incluyen entrevistas con los actores principales y un seguimiento de la prensa mexicana sobre la obra.

"Somos lo que somos: La jaula de las locas", toma a dicha escenificación para señalar sus componentes; desde el escenario hasta los actores. Los principales intérpretes de la misma dan sus impresiones en respectivas entrevistas, y también se anotan comentarios de algunos periodistas.

La última parte es "Astucia para atrapar a un millonario: Qué tal Dolly", otra comedia musical seleccionada, con sus respectivas anotaciones sobre las partes que la integran, así como conversaciones con sus protagonistas y notas periodísticas al respecto de la escenificación.

Como toda investigación, este trabajo tuvo algunos contratiempos, entre ellos, la dificultad que representó el conseguir material bibliográfico que hablara del tema, debido a que no existen numerosos títulos sobre comedia musical.

Por lo anterior, fue necesario consultar diversos materiales que explicaran al teatro en algunos ángulos. Unos sobre historia teatral, otros sobre artes específicas como la danza o las artes plásticas, además de catálogos, revistas, programas de mano, boletines y material aislado. Fue como un rompecabezas cuyas piezas estaban dispersas en diferentes lugares, y las cuales era necesario conjuntar.

En el renglón de la investigación de campo, la información fue más fácil de obtener, pues las entrevistas con los actores principales de las obras no tuvieron mayor problema, sólo esperar a que fueran concedidas. Aunque hubo una excepción. Se trata de la plática con la actriz y productora Silvia Pinal, con quien, a pesar de los esfuerzos y de las constantes solicitudes, no fue posible concretar un encuentro.

De esta forma, se conformó esta investigación a manera de reportaje, el cual es, de los géneros periodísticos, el que permite una gran libertad para abarcar cualquier tema, sin requerir un formato especial o una estructura predeterminada, pues el trabajo periodístico permite en sí mismo ser trabajado de manera amplia, con el objetivo de llevar un estudio de los sucesos para después darlos a conocer al lector, cualquiera que éste sea, y acercarlo así, a la materia en cuestión.

mundialmente es Alejandro Dumas hijo con *La dama de las Camelias*, obra donde se mezclan la moral, lo sentimental y lo dramático representados por el carácter de la sociedad burguesa.

En España se cuentan a Francisco Martínez de la Rosa, duque de Rivas con *Don Álvaro a la fuerza del sino*. Antonio García Gutiérrez con *El trovador* y *Venganza Catalana*. Juan Eugenio Hartzenbusch con *Los amantes de Tervel*. Y principalmente, José Zorrilla con la universal *Don Juan Tenorio*, además de *Traidor, Inconfeso y Mártir*, *El zapatero y el rey* y *El puñal del godo*.

1.2.6 TRAGICOMEDIA

La tragicomedia surge en pleno siglo XVIII, misma que se caracterizó por la mezcla de los grandes géneros: la tragedia y la comedia.

La tragicomedia se erige como obra dramática con un tema serio que reúne lo trágico y lo cómico. En este género se maneja la suerte como elemento importante, y es fácil que el público se identifique con los personajes.

1.3 GÉNEROS MENORES

Por otro lado, existen en el teatro los denominados géneros menores, que no por ser tales, dejan de ser importantes. Éstos derivaron de la comedia y se abocaron a profundizar en el carácter cómico, por lo que varias de sus características se muestran en forma resumida.

"Por tratarse de géneros breves, no va a poder darse un tratamiento de los caracteres tan profundo como el que sí se da en la comedia; va a valerse, en cambio, de unos cuantos trazos enérgicos... Sus personajes son prototipos, es decir, tipos que son fácilmente reconocibles en la vida cotidiana de un pueblo. El asunto, por lo general, va a ser el que se deriva de un engaño o una estafa". (8)

1.3.1 ENTREMÉS

El entremés es un género menor unido al paso; ambos son formas breves pertenecientes al teatro regional español adaptados a todas las culturas. Por lo general funcionan entre actos de una comedia mayor o al final de la misma, a manera de remate. Al Entremés también se le define como un diálogo cómico y breve que se sitúa entre un acto y otro.

También se le conoce con el nombre de *sketch*, vocablo inglés que significa esbozo, "el cual es muy breve por lo que sus personajes deben ser prototipos muy reconocibles. Con mayor frecuencia, su anécdota se ocupa del malentendido o engaño de un personaje astuto frente a otro ingenuo que a la postre resulta un taimado que burla al otro". (9)

A través de su desarrollo, el sketch ha sido favorecido por el ingenio cómico del pueblo, utilizándolo como medio de expresión para la crítica política.

(8) Claudia Cecilia Alatorre, op.cit., p. 74-75.

(9) Ibídem, p. 75.

1.3.2 FARSA

La farsa es un género que se erige como una extensión de la comedia, cuyo origen es el mismo: el humor. Ambas se caracterizan por presentar una historia ligera o superficial.

A la farsa se le define como una obra en un acto, aunque puede alcanzar la extensión normal de tres, en la que se exageran los términos y los rasgos, de modo que se produce una caricatura grotesca de los personajes y de sus reacciones, ideas o doctrinas. Esencialmente es una obra no realista de divertimento, a costa del ridículo representado en ella. (10)

Los elementos principales que constituyen la farsa son los niveles más bajos de la comedia, aunque no menos artísticos: obscenidad, infortunio o accidente físico, artificio del argumento (situación) e ingenio verbal (comedia lingüística).

Tanto en la farsa como en la comedia, el común denominador es el desapego o distancia por parte del público. Ambos géneros desprecian el sentimentalismo y ninguno permite a los espectadores identificarse con lo que pasa en el escenario. Farsa y comedia observan la vida de manera objetiva y pueden ayudar a eliminar la injusticia social y los defectos del individuo.

La farsa se constituye por incidentes y personajes exagerados con predominio del argumento y tan sólo una apariencia de la realidad. Este género es una serie de equívocos entre los personajes, y depende de la improbabilidad máxima, que por lo general tiene su origen en la enfermedad mental o física de alguien.

(10) Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, Glosario de términos del arte teatral, p. 109.

A lo largo de su historia, las cualidades constantes de la farsa son la risa desenfadada y el escape o evasión. Exige, a su vez, que el público acepte ciertas inverosimilitudes, para luego proseguir en un ambiente de realidad.

En la farsa predomina la situación más que el personaje y requiere de poca o ninguna reflexión. Avanza rápidamente de manera episódica y es creíble sólo mientras dura la representación.

Para Silvio D'amico la farsa es una composición grosera, directamente dirigida a la comprensión del gran público. Es una composición burda, jocosa, sin arte, pero con carácter fundamental de espontaneidad. (11)

1.4 GÉNEROS MUSICALES

Existen otros géneros teatrales denominados musicales, dentro de ellos se encuentran la revista, la zarzuela y la ópera.

1.4.1 REVISTA

La revista es un espectáculo teatral con una serie de cuadros enlazados entre sí por un argumento simple. En la revista se mezclan canto, bailes, música y sketches. Se utilizan muchos efectos decorativos y lumínicos con influencia del music-hall -espectáculo de variedad con gran difusión en Estados Unidos durante los años sesenta, a pesar de haber surgido en el siglo pasado.

(11) Silvio D'amico, Historia del teatro universal, Tomo II. p. 325.

En la revista el argumento es un pretexto para dar paso al canto, al baile y a episodios cortos con injerencias del music-hall, en donde el chiste atrevido y el exhibicionismo llevan la parte principal.

"También, la revista es un conjunto de canciones, sátiras o danzas que no se relacionan entre sí y que tienen un débil punto de unión gracias al título de la obra, por lo general algún tema local. Los sketches ocupan un lugar preferente, así como los efectos visuales de coreografía y decoración". (12)

Queda establecido entonces que la revista es una cadena de cuadros o partes en que se dividen los actos de este tipo de teatro, en el que la mayoría de los casos requiere de varios cambios de escena que se hacen a la vista del público, bajando por breve tiempo el telón, con un rápido intervalo. La revista tiene su origen en el music-hall que se distingue, a su vez, por su carácter netamente popular, y puede ir acompañado por malabarismos y acrobacia.

1.4.2 ÓPERA

La historia de la ópera, según los historiadores, se remonta a finales del siglo XVI, cuando los italianos, en su afán de retornar a la tragedia griega en su compuesto dramático, se proponen volver a la tragedia clásica con todos sus elementos: poesía, música y danza.

En sus intentos, no retomaron la esencia de la tragedia. En su lugar descubrieron una forma nueva y diferente, la más italiana de las formas teatrales: el drama musical, que con el devenir del tiempo se transformaría en ópera, donde la música es lo vital, quedando la palabra como simple elemento adjunto.

(12) Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, op.cit., p. 77.

Dentro de este género "lo que importa es la afirmación de la expresividad sentimental de la música, de su capacidad para seguir, o más bien para crear un drama, para exponer los caracteres humanos en conflicto". (13)

En la época del Renacimiento se sitúan los inicios de las óperas, asociándolas a representaciones de milagros y autos sacramentales de la Edad Media.

Durante el siglo XVI la ópera se desarrolló en su forma actual. En estos tiempos las artes tenían la tendencia a reproducir lo antiguo. A pesar de ello, la música enfocaba toda su fuerza en perfeccionar las dificultades técnicas de los cantos litúrgicos medievales.

"...Cuando un grupo de artistas aislados y oscuros, ignorantes de que el Renacimiento tocaba a su fin, inclinaban por primera vez la música hacia la obediencia a lo antiguo. Sin saberlo crearon la ópera. Estos padres de la ópera formaban un grupo de poetas, cantores y compositores que hacia el año 1600 frecuentaban el palacio del noble florentino Giovanni Bardi". (14)

Las primeras representaciones fueron apoyadas por músicos llamados especialmente para tales fines. La música vino a reanimar el interés desfalleciente, haciendo surgir el género operístico y el melodrama.

Se dice que la primera fecha de un ensayo operístico fue en 1597. En un esfuerzo por aparejar música y versos, las primeras obras reconocidas como ópera fueron *Dafnis y Burídice*.

Un elemento de gran ayuda para el desarrollo de la ópera fue el ballet, cuyos orígenes se encuentran en las mascaradas de la navidad y el carnaval de la Edad Media, y en los cortejos de personajes disfrazados que se abrían paso en medio de las fiestas.

(13) Silvio D'amico, op.cit., p.342.

(14) Wallace Brockway y Hebert Weinstock, La ópera. Historia de su creación y desarrollo, p. 5.

El ballet tuvo gran auge en las cortes francesas de la época, que poco a poco fueron acercándose a la escena teatral, ligándolas a la ópera. Posteriormente, al espectáculo de ballet se le introdujeron intermedios, dúos, tríos y escenas dialogadas, desarrollando más el género operístico, mismo que a pesar de su superficialidad enmarcó dentro del estilo ostentoso de la sociedad de Luis XIV. (15)

En los principios de la ópera, pese a la imperfección por montar un escenario con todos sus elementos para el cambio de decorados, sobre ellos se apoyaba uno de sus principales atractivos. Unidos a la música, bastó su peso para desplazar cualquier texto, aunque no fuera del todo ideal. La actuación misma perdía todo su valor expresivo y el movimiento dramático quedaba en el olvido.

Kurt Pahlen expone que Orazio Vecchi compuso una obra llamada *Antiparnaso* en cuyo prefacio anota teóricamente la idea de la ópera. "Es un documento interesante para juzgar los nobles afanes que acompañaban los primeros experimentos. Vecchi cree posible cierta conservación de la polifonía, de madrigales a cinco voces por ejemplo, acompañando una acción teatral. Más la nueva idea era contraria a la polifonía, y exigía la existencia de una sola melodía descollante que pudiera expresar en cada instante sentimientos individuales". (16)

A lo largo de su desarrollo, la ópera ha dejado de ser puramente teatral para dar mayor importancia a la música, aunque cabe recordar que en el teatro tuvo sus orígenes, y que sus tres pilares fundamentales: el drama, la música y el ballet, han sufrido constantes modificaciones, por lo que actualmente se le considera un género musical más que teatral.

(15) Gastón Baty y René Chavance, op.cit., p. 146.

(16) Kurt Pahlen, La ópera, p. 13.

1.4.3 ZARZUELA

La zarzuela tiene sus inicios cuando algunos autores intentaron dar vitalidad a la música española, al tiempo de arrancarla de corrales y tablados, lugares que sirvieron como escenarios para tales melodías, y elevarla a las escenas donde gozaba de un máximo favor la ópera italiana.

Varios de estos intentos fueron fallidos puesto que algunos tipos incipientes de óperas españolas fueron llevadas a escena con la condición de que fueran cantadas en italiano, ante el predominio que imperaba de lo extranjero en el arte español. Incluso, la música no poseía ni un solo rasgo español en su contenido.

"Un primer intento de zarzuela fue estrenada en 1843. Ésta y otras puestas de dicha naturaleza ocurrieron de forma esporádica, presentándolas como fenómenos que no se comprendían, pero había que soportar". (17)

El origen de la zarzuela se apunta a principios del siglo XVIII cuando un cardenal poseía una casa de campo. Un palacio llamado "la zarzuela", nombre que aún tienen actualmente algunos lugares campestres donde crecen con abundancia espinos y zarzamoras. Dicha finca pasó a dedicarse al recreo y descanso de los cortesanos de Felipe IV en un tiempo destinado a las musas de la poesía, de la comedia y de la danza.

En 1828 se celebró la primera zarzuela con la interpretación de *El jardín de Falerina*, de Pedro Calderón de la Barca, musicalizada por Juan Risco.

"Hasta el siglo XVIII sigue la zarzuela con argumentos tomados de la mitología de bolsillo de entonces, o de la leyenda. Constaban de dos actos y su montaje requería gran aparato escénico, tal y como acontecía con los autos sacramentales". (18)

(17) Matilde Muñoz, Historia de la zarzuela y el género chico. p. 17.

(18) C. Fernández Luna, Temas españoles. La zarzuela, p. 5.

Al paso del tiempo, la zarzuela necesitó más espacio y espectadores que los integrantes de la corte, por ello se trasladó al Palacio del Buen Retiro, hasta que la Guerra de Sucesión clausura sus puertas a todo acto festivo.

Con el alejamiento de todo espectáculo alegórico de los palacios reales, las primeras zarzuelas desfallecen y es la tonadilla la que entretiene a las clases populares. Tras su abandono de las cortes imperiales, la zarzuela encontró apoyo en el gusto del pueblo, por lo que se hizo famosa rápidamente, ya que recogió su espíritu y esencia, inyectándole gran vitalidad.

La zarzuela pasa a otra etapa en donde se despoja de su atracción por la escuela italiana y por el bell canto; en esta fase no se quiere ser una copia de la ópera extranjera, aunque sin dejar de aceptar su influencia. Posteriormente, deja el ámbito de lo heroico y mitológico para pasar a un aspecto cotidiano y anecdótico, dándole vida a un costumbrismo popular.

Se dice que con la llegada de Farinelli se termina el reinado de la ópera italiana y el definitivo alejamiento del género español.

Es hasta fines del siglo XVIII cuando promovida por el esfuerzo de los entusiastas del género se presentaron varias zarzuelas en las que intervinieron notables músicos y escritores de la época.

Tras un estancamiento, la zarzuela toma nuevos aires en el siglo XIX, consolidándose como género lírico netamente español. Se señala a Bretón de los Herros como el autor que resucitó a la zarzuela y al teatro español.

Francisco Asenjo Barbieri hace su aparición como nuevo autor de zarzuelas cuando el ambiente del género se encontraba más que animado y apoyado por el público español. "Sus zarzuelas proyectan el género a la curva más elevada que nunca alcanzará, inyectándole esa gracia sostenida y eficiente... ese aire, en suma, netamente español". (19)

La zarzuela como género se distingue de la ópera, ya que mientras en ésta todo es canto, no hay partes recitadas, en la primera se alternan las romanzas, o arias de carácter sentimental, y los solos, los dúos, los coros; esto es, se armoniza lo cantando con lo recitado.

En la zarzuela se declaman las escenas y sólo se canta la parte que exige música. Se oye y se entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, etcétera.

Barbieri, citado por Matilde Muñoz, expone que la zarzuela "es una composición dramática, parte de ella cantada, y tiene una historia tan antigua como la de nuestro pueblo nacional. Siempre gustaron los españoles de la agradable alternativa del recitado y el cantado". (20)

El punto culminante de la zarzuela lo alcanza en pleno siglo XIX con la trilogía de autores: Manuel Fernández Caballero, Ruperto Chapí y Tomás Bretón. Del primero, *La Marsellesa*, *El salto del Pasiego* y *Los sobrinos del capitán Grant* representan su consagración en el género. De Chapí se tienen *La tempestad* y *La revoltosa*; y de Bretón están *La verbena de la Paloma* y *La Dolores*.

Con todo lo anterior, se han recorrido los géneros teatrales existentes, y se ha hecho notar que en sus principios el teatro aparece en la sociedad como una forma explícita y ritual de manifestar sentimientos.

(19) C. Fernández Luna, *Ibidem*, p. 10.

(20) Matilde Muñoz, *op.cit.*, pp. 18-19.

El arte teatral ha caminado paralelamente al desarrollo social. El teatro expresa y ha expresado desde sus escenarios la verdad o mentira públicas que un país o sociedad está viviendo, de acuerdo con el tiempo y fuerza que dicha nación le otorga.

Finalmente, hay que anotar que el teatro es un medio de expresión audiovisual en sí mismo. Es una expresión específica de lo que se ha llamado el mundo emocional, lo mismo de los que realizan la obra en escena, como de quienes asisten a observar la representación.

Ahora, hagamos una revisión del comportamiento teatral en México a lo largo de los últimos veinte años para tener una noción de sus estilos, géneros, fenómenos y comportamientos.

Las puestas en escena adquirieron un carácter lúdico obligando a que en los montajes universitarios fueran imprescindibles la música, el baile, el vestuario vistoso, el ingenio y originalidad, en concordia a la última moda impuesta, todo en un intento por querer ser internacionales. Este teatro tiene su contraparte: la reacción se dirige a la búsqueda del yo interno y la introspección religiosa o filosófica.

El teatro universitario de los sesenta y setenta enriqueció la escena con las figuras de Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Ludwik Margules, José Estrada y Miguel Sabido.

Propiamente en la década de los setenta el teatro mexicano se distingue porque en él se consolidan las formas escénicas innovadoras de los últimos años, mismas que terminan por tener una amplia aceptación y utilización por generaciones futuras.

En contraparte se multiplican los productores de comedias y musicales de origen estadounidense e inglés. En las escuelas dedicadas a la enseñanza teatral se observa un giro completo en la formación de los estudiantes. Profesores de jazz y tap sustituyen a los de actuación, y los de canto desplazan a sus colegas de expresión verbal.

En la Escuela de Arte Teatral del INBA desaparecen poco a poco las carreras de Dirección y después la de Escenografía. "Es en estos tiempos cuando los productores forman cuadros para las puestas musicales, interesándose más en la presencia física -agradable por supuesto-, a la capacidad actoral de los intérpretes, Así surge el nuevo "prototipo" de actor mexicano: rubio, de ojos claros, alto y esbelto". (29)

(29) Escenarios de dos mundos, Inventario teatral de Iberoamérica, Tomo III, p. 108.

Paralelamente, la vanguardia estadounidense de finales de los sesenta, el trabajo del Living Theatre y el concepto escénico de los grupos de protesta de Estados Unidos, ejercen influencia en el arte teatral no comercial. De esta forma ocurre el nacimiento del denominado teatro independiente, del teatro de grupo. De esta corriente, el ejemplo más evidente lo constituyó el Centro Libre de Experimentación Teatral (CLETA), en 1973.

A partir de esos momentos surgieron a lo largo del país varios grupos de colectivos independientes cuyo fin era un trabajo escénico contestatario, de contrapeso, que buscaba la conscientizar a las masas obreras y campesinas mediante un marcado contenido político-social en las obras.

Un hecho más dio su sello inconfundible a esta década: el inicio en 1972 de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), organizada por Héctor Azar. Se suma a la lista de fenómenos teatrales el Festival Internacional Cervantino que se celebra anualmente en la ciudad de Guanajuato, cuyo creador fue Enrique Ruelas.

En la Compañía Nacional de Teatro, primero con Azar y después con José Solé en la dirección, y en el Teatro de la Nación, se concentró la atención del teatro mexicano no comercial de la segunda mitad de los años setenta.

La primera tuvo buen arranque al presentar a los clásicos mundiales al teatro nacional de recién manufactura. Después de algunos proyectos frustrados la CNT recibió ayuda de la UNAM, quien en 1979 inició un proyecto de recuperación del teatro mexicano.

En esos tiempos se instituyó el Instituto Helénico, mismo que auspiciaría la tarea de montar obras de los clásicos griegos. La mayor parte de las escenificaciones estuvieron a cargo de José Solé.

En la segunda mitad de la década de los setenta fue relevante el auge de la dramaturgia nacional con la presencia de varios jóvenes escritores, quienes tenían una preocupación vital por la realidad nacional. "Hubo uno en especial que lograría un éxito sin precedente. Se trata del actor, autor y director Felipe Santander, quien tras haber presentado algunas comedias ligeras, en 1979 estrenó *El extensionista*, pieza de carácter didáctico en la que se critica a las instituciones encargadas del impulso al desarrollo agrario". (30)

En esta misma década, dentro de la proliferación del teatro colectivo independiente, las universidades de varios estados promueven talleres, llegando a instituir facultades de teatro como en Nuevo León y Jalisco, quienes siguen el ejemplo de la Universidad Veracruzana.

Al pasar a los ochenta, se consolida la llamada Nueva Dramaturgia. Las puestas en escena de esta etapa se convierten en atractivo de taquilla, por lo que productores particulares comienzan a ofrecer teatro mexicano, dejando de lado el originado en otros países.

En estos años nace la denominada Muestra Nacional de Teatro, organizada en una ciudad diferente cada vez, bajo el patrocinio del INBA, la Secretaría de Educación Pública, la UNAM y autoridades estatales. Sin tener carácter competitivo, la muestra permite observar el trabajo teatral de todo un año en cada entidad del país, de lo que resulta una visión del mismo: tendencias, formas de dirección, preparación actoral, formas de producción, repertorios y creatividad.

(30) Ibidem, p. 109.

Un nuevo factor caracterizó al teatro de los ochenta: la influencia del teatro posmodernista, inicialmente planteado en los espectáculos parateatrales surgidos de un Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estas puestas en escena crearon una manifestación dramática combinada con el "performance", logrando una nueva perspectiva de teatro visual. Con este tipo de obras se inauguran las instalaciones del Centro Cultural Universitario con su sala Juan Ruiz de Alarcón y el foro experimental Sor Juan Inés de la Cruz.

Otro fenómeno es la consolidación de un teatro proveniente de la empresa Televisa, con carácter de profesional-comercial. Este teatro contó con sus propios escenarios, edificados exprofeso, mismos que se destruyeron con el terremoto de 1985.

De lo más significativo de los ochenta es el éxito logrado por el taller de teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa con el montaje de *El jinete de la Divina Providencia*, de Óscar Liera, dirigida por él mismo y con las actuaciones de un grupo amateur.

Caso aparte en estos años lo constituyó Jesusa Rodríguez, quien se inició en la pantomima y la expresión corporal, además de la fabricación y manejo de máscaras. Jesusa formó un grupo femenino con quienes montó el espectáculo *Arde Pinocho*, con dirección de Julio Castillo. Posteriormente, sorprende a la crítica nacional y alemana con *Vacío*, montaje basado en *Tres mujeres*, de Sylvia Plath, dirigida también por Castillo. Luego pone en escena *Donna Giovanni*, espectáculo que recorrió Europa durante cuatro temporadas y que ha marcado un hito en el teatro mexicano, catalogado como una expresión teatral de vanguardia mundial.

Otra puesta en escena reconocida a nivel internacional fue *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, en lengua oxoloteca, representada por el laboratorio de Teatro Campesino e Indígena del estado de Tabasco, resultado del trabajo de varias décadas de María Alicia Martínez Medrano, cuya trayectoria inicia en el Teatro Clásico de México en los años cincuenta. (31)

2.4.1 DRAMATURGIA

En el ámbito dramático la década de los setenta se caracterizó por la llamada Generación Intermedia de Autores, situada dentro de un momento de crisis en el panorama mundial, y en particular en la historia mexicana. La ruptura de las formas convencionales de hacer teatro permitió que un mismo entorno social diera lugar a búsquedas y hallazgos diferentes y personales entre sí.

De los acontecimientos políticos de relevancia, como el caso de Tlatelolco en 1968, es poco ocupado por los dramaturgos de la época. De ellos, Pilar Campesino escribe un par de obras, así como Juan Tovar, quien muestra en sus composiciones al poder y las relaciones de los seres humanos con temas obsesivos, recurrentes para dicha generación.

En este tiempo, Felipe Santander constituye un caso especial al volver su mirada a la problemática del campo mexicano. Con *El extensionista* logra uno de los mayores éxitos en la historia del teatro. Escribe dos obras más del mismo corte, y aunque interesan, no adquieren tanta repercusión como la primera.

(31) Escenarios de dos mundos, op.cit., p. 87.

En contrasentido, Willebaldo López va del tema rural al urbano, al señalar el abandono campesino por el ciudadano en *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, cuyo tema es la migración campesina a las grandes urbes.

Antonio González Caballero ejemplifica el rompimiento de la construcción dramática para inventar nuevas fórmulas. En sus obras estrecha las formas tradicionales con un aire de modernidad, visible en el manejo de personajes femeninos.

Es evidente en esta generación una marcada libertad dramática. Miguel Sabido vuelve a los clásicos para elaborar collages, algunos con estructuras de autos sacramentales. Marcela del Río elabora parábolas donde la constante es la pérdida de la pureza en un mundo de corrupción. Maruxa Vilalta parte del teatro didáctico para llegar al humor negro. Hugo Hiriart se preocupa por explorar las tentaciones del ser humano.
(32)

Dentro de esta generación de dramaturgos, existen dos autores relevantes por sus obras y porque formaron talleres de los que nacerían talentos en los años siguientes: Vicente Leñero y Hugo Argüelles.

Leñero se inició en la literatura, específicamente en la novela, pero pronto se envuelve en el arte del teatro. Sus obras muestran una libertad narrativa compleja marcada por la ausencia de conflicto a la manera tradicional. Su constante es la búsqueda del realismo en diferentes enfoques, como lo demuestra en *Los albañiles* y *El martirio de Morelos*.

(32) Olga Harmony en Escenarios de dos mundos, op.cit., p. 123.

Por su parte, Hugo Argüelles se muestra como el mejor conocedor de los géneros y la estructura dramática. Esto le permite manejarse dentro de un realismo convencional, como en *Los cuervos están de luto*, hasta un realismo mágico en *Ronda de la hechizada*, sustentada en la poesía. A través del humor negro, Argüelles explora en todos los estratos de la sociedad para llevar al escenario los vicios y prejuicios de la misma. Una de sus constantes es la descarnación de la relación familiar para mostrarla agresivamente al público, como en *Amores criminales de las vampiras Morales*. Este autor confronta al hombre con las instituciones y personajes públicos.

La década de los ochenta pasará a la historia del teatro mexicano debido a que en ese tiempo se generó el fenómeno de la Nueva Dramaturgia Mexicana. Los orígenes de este movimiento se ubican a mitad de los años sesenta con Óscar Villegas y sus obras *La paz de la buena gente* (1960), *El renacimiento* (1967) y *El señor y la señora* (1967). Willebaldo López con *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital* (1977) y *Cosas de muchachos* (1968). También se cuenta a Pilar Campesino con *Los objetos malos* (1967), *Verano negro* (1968) y *Octubre terminó hace mucho tiempo* (1969).

Esta corriente tuvo como impulso los movimientos socio-culturales de la época, y México no permaneció al margen. La inquietud de la sociedad, y especialmente de la juventud, por reclamar sus derechos y hacer valer su voz, fue cortada brutalmente por la matanza de estudiantes en 1968.

Con estos hechos, la nueva dramaturgia no alcanza a consolidarse; otro fenómeno se lo impidió: el arte escénico universitario, que se encontraba en el punto más alto de su desarrollo al afianzarse el teatro de director-autor. A esto se sumó la influencia ejercida por el llamado teatro del absurdo, además de las injerencias del teatro político y el didáctico.

Es a mediados de los setenta cuando comienza a resurgir la dramaturgia nacional. Nuevos autores son representados en todo el país por grupos de aficionados, aunque tuvieron dificultades para hacer públicas sus obras, mismas que en un principio fueron rechazadas por productores privados, pues las temáticas no mostraban perspectivas comerciales.

Pese a los obstáculos, los nuevos autores dramáticos comienzan a aparecer poco a poco en teatros oficiales y universitarios, hasta alcanzar éxito en el inicio de los ochenta. Y es en 1985 cuando se convierten en atractivo para las taquillas.

Es entonces cuando los productores particulares se interesan en ellos, apoyándose en la seguridad económica. Junto a la consolidación de los nuevos dramaturgos se revaloró a los considerados clásicos, quienes resultaron igualmente taquilleros, por encima de las obras importadas.

Otro factor que propició el auge dramático fue la impartición de clases de teoría y composición teatral en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en donde se formaron varios dramaturgos, quienes fundaron sus propios talleres, además de los patrocinados por el INBA.

Lo más destacado de esta nueva corriente es el proceso de transformación realizado sobre el costumbrismo aún imperante, ante el cual se observan nuevos enfoques de la realidad nacional mediante ángulos diferentes. En esta circunstancia, la construcción dramática cambia, al igual que los temas y problemas planteados.

2.4.2 EL TEATRO EN BELLAS ARTES

En cuanto a representaciones teatrales, mención aparte merece el movimiento escénico realizado en el Palacio de Bellas Artes, el cual adquirió importancia por los espectáculos interpretados con características internacionales, y por haber presentado a compañías nunca antes vistas en México.

En 1969 se llevó a escena *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, dirigida por José Solé. Esta obra se mantuvo en cartelera hasta 1971. Para 1970 el teatro Arena de São Paulo, Brasil, presentó las obras *Arena contra Bolívar*, de Augusto Proal, y *Arena canta Zumbi*, de Guanieri y Boal, ambas dirigidas por este último. Dentro del teatro escolar se exhibió *Flor de juegos antiguos*, de Agustín Yáñez, adaptada y dirigida por Pilar Souza, y *Mancera y Rondas*, sobre una idea y texto de Óscar Ledesma con música infantil.

En 1971 la Asociación Musical Daniel A.C. y el Consejo Británico presentaron a la Bristol Old Vic Company con las obras *The taming of de Shew* (La fierecilla domada), de Shakespeare y *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, ambas dirigidas por Val May. En el teatro escolar continuaron las representaciones de *El sueño de una noche de verano*.

El 4 de septiembre de 1972 se creó la Compañía Nacional de Teatro, integrada por siete actores titulares y diez ocasionales, y como director Antonio López Mancera, siendo el director titular, Héctor Azar. La CNT debutó en noviembre del mismo año con la comedia *Examen de maridos*, de Juan Ruiz de Alarcón, preparada especialmente para el primer Festival Cervantino. Por el éxito obtenido, se repuso en 1973.

También se presentó *William Shakespeare*, de Giacomo Barabino, bajo la dirección de Héctor Azar. Para 1974 se presentó la obra para teatro escolar *El dragón*, de Yavcney Schwarts, dirigida por Xavier Rojas.

Dentro del marco del Cuarto Festival Internacional Cervantino (1975), Claude Malgoire dirigió *La grande Evine et la chambre du roi*, y Marco Antonio Montero *Canto general*, de Pablo Neruda. El Consejo Nacional de Cultura y Recreación para los Trabajadores (CONACURT) presentó *Faja de oro*, de Tita Valencia, bajo la dirección de Xavier Nájera, Luis Couturier y Rogelio Quiroga. En 1976 en teatro escolar se puso en escena *La tempestad*, de Shakespeare, bajo la dirección de Juan Ibáñez.

Como parte del sexto FIC, en 1977 se presentó el teatro Navinohradek de Checoslovaquia que estrenó *La fiesta en el monte de plata*, de Luisa Josefina Hernández, traducida al checoslovaco. El teatro de pantomima de Wroclaw, dirigido y asesorado por Henryk Tomaszewski, ofreció *Llegaré mañana*, mezcla de cuadros pantomímicos inspirados en "Las bacantes" de Eurípides y en "Teorema", de Pier P. Passolini.

En julio de 1977 por decreto presidencial se le otorga carácter oficial a la Compañía Nacional de Teatro. Para 1978 se ofreció el espectáculo de *Pantomimúsica* con actores de la República Federal de Alemania dentro del séptimo FIC.

Cabe señalar que durante 1979 y 1980 las actividades teatrales del INBA se desarrollaron en otros escenarios del mismo instituto. En 1981 participó en el décimo Festival Internacional Cervantino la *Comédie Française*, que montó la pieza *Partage à midi*, de Paul Claudel.

Dentro de las actividades de 1982, como parte del homenaje a Alfonso Reyes, en ocasión del centenario de su nacimiento, se presentó su poema dramático *Ifigenia cruel*, bajo la dirección de Héctor Azar.

En 1983 el Teatro Kabuki de Japón escenificó *Chatsubo* (La urna de té), de Bando Nakajiro; *Ajarukami* (El dios del trueno) y *Tachinawari* (sin traducción); cuyos directores fueron Nakamura Nakasure y Nakamura Nakajiro.

El 29 de septiembre de 1984 se abre el telón principal del Palacio de Bellas Artes para dar paso a la puesta en escena de *La verdad sospechosa*, espectáculo de Héctor Mendoza, basado en la obra de Juan Ruiz de Alarcón. Minutos antes de dar comienzo la función se escuchó el discurso de Rafael Solana referente a la importancia de contar con un recinto para las Bellas Artes, así como festejar los 50 años de su existencia. (33)

2.4.3 ABUNDANCIA EN PUESTAS TEATRALES

En escenarios universitarios e instituciones gubernamentales también se realizó buen número de obras teatrales por diversos conjuntos formados en talleres, grupos independientes y por la misma Compañía Nacional de Teatro.

En 1977 varios directores desarrollados en la vanguardia mexicana del texto como pretexto, empiezan a regresar al acervo dramático, fenómeno que se consolidaría en la siguiente década.

Al año siguiente, 1978, el movimiento teatral comienza a mostrar los primeros resultados. Aunque no se logra consolidar la Compañía de repertorio de la UNAM; en cambio, se planean dos espacios para el teatro universitario: el teatro Juan Ruiz de Alarcón y el foro Sor Juana, cuya inauguración ocurrió un año después.

(33) Tomado de 50 años de teatro, Palacio de Bellas Artes., 147 pp.

En este año, Ludwik Margules monta *El tío Vania*, de Chèjov, en el que se muestra como un director más maduro. Juan José Gurrola, titular de la compañía de repertorio, aparta a los autores contemporáneos para voltear a un clásico inglés, John Ford, con *Lástima que sea puta*. Por su parte, Manuel Montoro escenifica *Los emigrados*, de Salawomir Mrozek, cuyo texto muestra con densidad uno de los grandes problemas del país.

Posteriormente, Felipe Santander forma una cooperativa para estrenar su relevante obra *El extensionista*. Por su contenido dramático, el perfil de los personajes y las canciones del mismo autor, *El extensionista* se convirtió en un gran atractivo para el público, logrando Santander un lugar destacado. La obra celebró varias giras extensas por el interior del país y por el extranjero, por lo que se mantuvo una larga temporada en cartelera, a pesar de cambiar el reparto sucesivamente, aspecto que la convirtió en un fenómeno particular en la historia del teatro nacional.

En 1979 se da relevancia al teatro, reflejada en los montajes que la CNT pone en manos de directores extranjeros, traídos expresamente para cada puesta en escena. Constantemente llegan a México compañías invitadas, de las cuales el grupo *Cricot 2*, del polaco Tadeusz Kantor, dejó huella en los directores nacionales. Por ejemplo, en Julio Castillo, quien con la Compañía Veracruzana montó *Los bajos fondos*, de Gorki. Años más tarde, en 1980, Luis de Tavira escenificó para la UNAM *Novedad de la patria*, basada en textos de Ramón López Velarde.

La UNAM, en 1980, marca el despojo de la censura al presentar teatro de temática homosexual, cuando se escenifica *Y sin embargo se mueven*, espectáculo musical-provocador de José Antonio Alcaraz. Después se presentó bajo la dirección de Nancy Cárdenas *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant*, de Fassbinder, en teatro comercial, con la relevante actuación de Beatriz Sheridan.

Para 1984 este t3pico logra una de sus mejores representaciones con *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, en la que Arturo Ripstein debut3 como director teatral, logrando gran 3xito. En a3os posteriores se present3 *Maricosas*, de Tito Vasconcelos, con la participaci3n del mismo (1985).

Uno de los montajes m3s importantes de 1980, seg3n la cronista Olga Harmony, fue *Vac3o*, poema radiof3nico de Sylvia Plath, bajo la direcci3n de Julio Castillo, en donde tres mujeres reflexionan sobre la maternidad y la muerte. Cada personaje se encuentra encerrado en su mundo, presa de una violencia 3ntima, personal, de una franca desesperaci3n que culminar3 con el suicidio de la autora. En su montaje, Castillo mostr3 un lenguaje personal y maduro, con un dise3o escenogr3fico y actuaciones al servicio de los textos. (34)

En 1981 comienza a notarse un desplome de planes y proyectos, marcado por la sucesi3n presidencial, por lo que se dan pocos montajes de importancia. En el teatro universitario se emplea el ultrarrealismo con la puesta *La visita del 3ngel*, de Vicente Le3ero, bajo la direcci3n de Ignacio Retes.

Por su parte la CNT, para celebrar el 30 centenario de Pedro Calder3n de la Barca, realiza uno de sus mejores trabajos: *El alcalde de Zalamea*, a cargo de Jos3 Sol3.

Despu3s de muchos a3os de no ocurrir, el teatro comercial serio obtiene un 3xito de cr3tica y asistencia con la puesta *Mi vida es mi vida*, de Brian Clark, con direcci3n de Rafael L3pez Miarnau, convirti3ndola en uno de los montajes m3s destacados del a3o, mismo que se caracteriz3 por la desaparici3n de proyectos como el Teatro de la Naci3n y la autonom3a de las instituciones.

(34) Escenarios de dos mundos, op.cit., p. 168.

En 1982 se generan algunos montajes de relativa importancia, mismos que se hacen con bajo costo y alta imaginación. Jesusa Rodríguez hace su debut como directora con *¿Cómo va la noche Macbeth?*, de su creación, trabajo que sería el comienzo de su peculiar estilo.

En tanto, Julio Castillo trabaja en un taller con alumnos de la UNAM con los que escenifica tres pequeñas obras del novel dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, cuyo texto en manos del director adquiere una amplitud que transita en el realismo absoluto.

También en 1982 se origina una de las compañías teatrales latinoamericanas que perdura hasta nuestros días. Dos actores uruguayos integrantes de un grupo que se encontraba en el exilio en México, abandonan su compañía para formar un grupo independiente. Junto al mexicano Mario Ficachi, Blas Braidot y Raquel Seoane, comienzan un proyecto que después vendría a consolidarse como el grupo teatral "Contigo...América", convertido en modelo para los grupos independientes, al concretar un repertorio de autores latinoamericanos.

Para 1983 el teatro universitario tiene un nuevo esplendor como punto de búsqueda y encuentros. Héctor Mendoza en la Casa del Lago lleva a escena *Hamlet, por ejemplo*, de su autoría, donde se muestra una reflexión sobre el quehacer de los actores.

Este teatro realiza además el montaje de *La muerte accidental de un anarquista*, de Darío Fo, con un doble final inglés. El director de la pieza, José Luis Cruz, al sentido bufonesco agrega gags en homenaje al cine mexicano y un cierto sentido del teatro de carpa. A pesar de su buen resultado, la obra sale de los espacios de la UNAM por políticas de la institución.

También en el ámbito universitario, Ludwik Margules ofrece *De la vida de las marionetas*, de Ingmar Bergman, considerada como lo mejor del director y uno de los montajes con mayor relevancia en ese decenio, debido a que fue concebido como una muestra de la antropología de la soledad.

A su vez, Jesusa Rodríguez formó el grupo Divas, A.C. con el que realizó un montaje que resultó controvertido en México, pero con un gran éxito en Europa. De una adaptación musical de Alicia Urreta a Don Giovanni, de Mozart y Da Ponte, surgió posteriormente el espectáculo *Donna Giovanni*, el cual se presentó hasta 1987. El goce sensual y lo abundante del desnudo femenino dieron muestra de una libertad ilimitada.

En 1984 un autor formado en las filas de la UNAM regresa a la capital mexicana para presentar su primera obra producida en el taller que él impartiera en la Universidad de Sinaloa. Bajo su propia dirección y de su autoría, Óscar Liera realizó el montaje de *El jinete de la Divina Providencia*.

Enrique Alonso, entre tanto, revaloriza las llamadas "tandas", género chico, derivado del español, con la puesta en escena de *Dos tandas por un boleto*, con lo que se regresa al popularismo musical de principio de siglo.

La Universidad Veracruzana, en 1985, monta *Máscara contra cabellera*, de Víctor H. Rascón Banda, quien adopta el tema de la lucha libre para la composición de un poema dramático. El Centro de Experimentación Teatral (CET), dependiente del INBA, con Luis de Tavira a la cabeza, lleva a escena *Grande y pequeño*, compleja obra de Butho Strauss, donde el director lleva el texto desde el teatro del absurdo hasta el más estricto realismo.

En 1986 no se contó con grandes montajes, debido en gran medida a las consecuencias del sismo de 1985 con varios escenarios teatrales destruidos o seriamente dañados. Lo mejor del año fue la puesta en escena de Germán Castillo para *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, sin el entusiasmo ni del público ni de la crítica.

Ya en 1987, el teatro universitario presenta sólo un trabajo debido a los ajustes ocurridos en la UNAM: *Camille o la historia de la escultura de Rodin*, de Hiriart. Por su parte, la CNT convertida en compañía itinerante lleva a cabo *De la calle*, de Jesús González Dávila, donde se narra la historia de "Rufino", personaje que encarna a las víctimas de la gran ciudad. Julio Castillo es responsable de la dirección, donde muestra su madurez. Dosifica la violencia propia de una gran urbe con descansos en los que se vislumbra la ternura con que se ve a los despojados. Este espectáculo se constituyó no sólo en el mejor del año, sino en uno de los más relevantes en el ámbito escénico mexicano.

En ese mismo año se estrenó *El camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera, en una producción de la CNT del INBA, la cual ya había sido presentada en gira por varios estados del norte del país. Obra incluida en la corriente literaria del "realismo mágico", la cual ofreció una reflexión sobre la vida a orillas de la muerte, sobre despojos, afrentas y amores desvirtuados.

En cuanto a la producción itinerante se presentó *Bill*, de Sabina Berman, con la dirección de Mercedes de la Cruz. Se estrenó en la capital y después realizó una gira por el interior del país. *Juegos profanos*, de Carlos Olmos, también se estrenó en la capital para realizar una gira posterior por toda la República. Asimismo se escenificó *Principio y fin*, de Eugene Labiche y Georges Feydau; *El payo contra todos y todos contra el payo*, de Joaquín Fernández de Lizardi, adaptada por Emilio Carballido.

Por su parte, el Centro de Experimentación Teatral presentó *Grande y pequeño*, de Botho Strauss, bajo la dirección de Luis de Tavira. *María Santísima*, de Armando García; *El balcón*, de Jean Genet; *Casa llena*, de Estela Leñero y *Querida Lulú*, de Frank Wedekind.

De lo más sobresaliente de 1989, la CNT montó *Los enemigos*, de Sergio Magaña, proyecto que reanimó a la casi desfalleciente compañía con un resultado que se tradujo en la versión teatral de una obra fundamentada en un mito del pasado maya. Tuvo la dirección de Luis de Tavira y Lorena Maza. Esta versión se caracterizó por el desplazamiento de los elementos rituales del Rabinal Achí (primer nombre otorgado a este ritual pehispánico), para construir un drama moderno sobre el poder bélico y amoroso.

En colaboración con el INBA y el ISSSTE, se estrenó *La danza de la muerte*, de A. Strindberg, bajo la dirección de Salvador Flores. Aparte, en espacios teatrales de dos museos capitalinos se programaron *De la mañana a la medianoche*, de G. Kaiser, dirigido por Mario Espinosa, y los espectáculos *La mujer por fuerza* y *Las mujeres sabias*.

En temporadas especiales se llevó a escena *Los enamorados*, en versión y dirección de Héctor Mendoza con alumnos egresados del Núcleo de Estudios Teatrales (NET); la prolongación de las jornadas alarconianas en el Distrito Federal con el espectáculo *La cueva de Salamanca*, dirigido por Azar, y el apoyo a la III muestra de la Organización de Teatros Independientes (OTIM).

A su vez, el Centro de Experimentación Teatral estrenó *Zozobra*, dirigido por Luis de Tavira, y *Noche de luz*, bajo la dirección de Susana Alexander. Se realizó, asimismo, la reposición del espectáculo *De película* como parte del homenaje a Julio Castillo, con el CET, y continuó la temporada de la puesta *De la calle*.

2.5 TEATRO DEL IMSS

La actividad teatral en el Instituto Mexicano del Seguro Social surgió como una vertiente en el programa de seguridad social del propio instituto, aparte de las prestaciones de protección y atención de la salud, y las económicas.

Es así como aparecen prestaciones sociales que, entre otros conceptos, ostenta el aprovechamiento del tiempo libre en actividades capaces de propiciar la superación individual, familiar y social.

La creación de los Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar fue el paso mayor, donde se impartieron cursos de arte dramático proporcionando aprendizaje sobre técnicas de actuación, maquillaje, vestuario y el conocimiento de diversos géneros teatrales, así como la formación de grupos representativos para el montaje de obras.

La presencia del IMSS en proyectos teatrales adquirió mayor peso a partir de 1960. Por lo que la infraestructura teatral es de 74 escenarios distribuidos en todo el país. Los teatros del IMSS fueron planeados y construidos dentro de conjuntos arquitectónicos donde se encuentran Centros de Seguridad Social, clínicas, hospitales, unidades deportivas y oficinas.

A partir de 1960 estos teatros iniciaron su funcionamiento, al mismo tiempo que dan comienzo las actividades de un patronato para la operación de dichos inmuebles con estatutos de funcionamiento interno.

En 1961 se incrementó la producción de obras y se incluyó la programación del llamado Teatro Popular Tepeyac con una temporada de estrenos y restrenos a precios populares. Para 1962 empieza a funcionar el teatro Hidalgo, símbolo del gran teatro del Seguro Social. Después se siguió una programación ininterrumpida de 1963 a 1964.

Asimismo, los teatros Legaria, Cuauhtémoc, Santa Fe, Tepeyac y posteriormente el Morelos fueron destinados al teatro popular con obras montadas por los grupos de los clubes teatrales de los Centros de Seguridad Social.

En cuanto al Teatro del Seguro Social (hoy Reforma), desde 1953 empieza a funcionar con montajes del teatro universitario, y en 1955 se convierte en sede de festivales que el INBA llevó a cabo en la capital mexicana.

Después de la abundante programación del patronato para la operación de los teatros del IMSS, se cambia la política al interior del mismo y se deja de producir. El instituto abre sus puertas a producciones independientes para la utilización de los foros en forma gratuita y con buenos estímulos como publicidad, programas, carteles y en algunas ocasiones, compra de funciones para agremiados.

En 1977 de nueva cuenta el Instituto tiene a su cargo la producción, y se aprueba el proyecto que después se conocería como Teatro de la Nación, con ejercicio creativo y administrativo; con facultad para manejar sus ingresos y egresos.

El proyecto de programación del Teatro de la Nación estableció un esquema dividido en ciclos: teatro clásico, de América, de búsqueda y lírico. El Teatro de la Nación funcionó de 1977 a 1982, para luego convertirse en la Coordinación de Teatros, dependencia que conservó su autonomía en cuanto a funcionamiento, la cual duró dos años en funciones. Pasó entonces a ser parte del Departamento de Promoción Cultural y Teatros del IMSS.

Aparte de proporcionar escenarios, las actividades teatrales del IMSS abarcan cursos de teatro en los Centros de Seguridad Social, los cuales están abiertos a toda la población. Los orientadores encargados de ofrecer los cursos son especialistas egresados de diferentes escuelas de actuación y de la FFyL de la UNAM.

Además el IMSS, a través de su Departamento de Prestaciones Sociales, ha organizado festivales de teatro a nivel nacional con la participación de los grupos de los CSS. Estos encuentros tienen la finalidad de confrontar el trabajo desarrollado por los grupos e intercambiar experiencias.

Otra modalidad es el Festival de Teatro Mexicano, cuyo objetivo es la difusión del teatro de autores nacionales. Asimismo, durante catorce años el IMSS ha organizado el Festival Internacional del Títere que convoca la participación de grupos nacionales y extranjeros.

Por último, tres nuevos proyectos ha realizado el Departamento de Teatro del IMSS a partir de 1990. Se trata del apoyo a producciones especiales, la Convocatoria Nacional de Teatro y el Programa Nacional de Teatro Escolar. En el primer rubro, se ha llevado a cabo una extensa variedad de coproducciones con diversas instituciones, grupos y productores privados e independientes.

Dentro de la Convocatoria Nacional de Teatro, el IMSS ha coordinado los esfuerzos de instituciones como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el INBA y el ISSSTE. La primera convocatoria se lanzó en 1992 y tuvo una respuesta de 365 proyectos, de los que se seleccionaron 42.

Por su parte, el programa Teatro Escolar estimula la preparación de las nuevas generaciones, tanto de educandos como de creadores escénicos; promueve la profesionalización de los teatristas del país, y fortalece los planes y programas de estudio que se imparten en las escuelas de la nación.

De esta manera, el Instituto Mexicano del Seguro Social se ha erigido como parte fundamental en la actividad teatral del país, ya sea como productor, coordinador, difusor y aportador del teatro mexicano, como de la educación y diversión del pueblo.

2.6 LOS ÚLTIMOS AÑOS

En los primeros cinco años de la década de los noventa el teatro se ha enfrentado a cambios constantes y a dificultades que son reflejo de la dinámica social y económica por la que ha atravesado el país.

Luis de Tavira en su documento "Algunas reflexiones sobre la política cultural de los años recientes", expone que "la gestión cultural de este sexenio se caracterizó por el establecimiento de dos prioridades fundamentales: el privilegio de promoción de las artes individuales, en detrimento de la promoción a las artes grupales e interdisciplinarias [...] y el privilegio a la cultura museal (muerta), el desarrollo de las formas de la cultura de la acumulación [...] en detrimento de las manifestaciones de cultura viva y efímera". (35)

Asimismo, comenta que cada vez se tiene que iniciar desde abajo, lo cual provoca que no se progrese y se genere un desgaste agotador del creador y del público. Dentro de la problemática, De Tavira señala que los presupuestos sexenales se gastan en "proyectos al aire", los cuales no inciden en la infraestructura, y por tanto, no dan la posibilidad de crecimiento.

(35) Luis de Tavira, Algunas reflexiones sobre la política cultural de los años recientes, Documento del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli; 10 pp.

Por otra parte, el teatro universitario fue por mucho tiempo sinónimo de originalidad y calidad, lo que hizo pensar en una vanguardia escénica. Pero como fenómeno intrínseco al paso de los años, la vanguardia se estancó, y la realidad la dejó atrás.

Se dice que las nuevas generaciones formadas en la Universidad tuvieron que conformarse con papeles de soldado, y lo que se dio en llamar "espacios alternativos"; por lo que sótanos, cárceles y el submundo arquitectónico se convirtieron en los escenarios para este tipo de teatro.

Desde 1990 se dio un nuevo fenómeno en el campo teatral. La Convocatoria Nacional de Teatro se convirtió en instrumento de política teatral que ofreció financiamiento, difusión y espacios escénicos a proyectos generados por iniciativa de la comunidad teatral mexicana. Fue una especie de bolsa común de los diferentes organismos como el IMSS, el CNCA, el INBA y el ISSSTE, a los que se agregaron el DDF, la UNAM y la SOGEM, quienes aportaron recursos financieros.

Otro hecho marcó el desenvolvimiento del teatro de los noventa y le otorgó otra apreciación como arte escénico: la utilización del video, lo cual "es una expresión de la época actual, en un medio donde la creación y la recepción de representaciones visuales adquiere una importancia creciente". (36)

La técnica del video aparece en la década de los setenta, pero su uso en las representaciones teatrales es más reciente. "La flexibilidad del video, así como sus bajos costos lo hacen más accesible que la proyección de películas". (37)

(36) Josefina Alcazar en Bianuario de Teatro 1992-1993, s/p.

(37) idem.

Durante 1992 y 1993 se presentaron en escenarios mexicanos algunas obras en las que se utiliza el video como *La noche de Hernán Cortés*, *La tarea*, *Excepto las nubes*, *Final de viernes*, *Exhivisión*, y en 1995 en *La mujer del año*. Así, el video cuando se injerta en el teatro, cambia de naturaleza y se vuelve un elemento dependiente como la música, la escenografía o la iluminación.

Es importante anotar que en México las producciones teatrales son de tres tipos: estatales, privadas e independientes o mixtas.

En las primeras, la estrategia de producción teatral de los organismos y dependencias estatales tiene su base económica en subsidios provenientes del erario público destinados a la promoción de la cultura y los espectáculos de calidad. Con base al presupuesto: financian directamente el espectáculo; operan o no como productores ejecutivos del mismo, o coproductores; y, asumen funciones de patrocinador.

Por su parte, las producciones privadas son realizadas por personas o empresas particulares que producen sus montajes de modo específico. En este caso el financiamiento general de un montaje corre por cuenta de un productor o grupo de productores asociados. Éstos estimulan propuestas previamente garantizadas por un análisis mercadotécnico.

El independiente es aquel inclinado a la búsqueda de formas expresivas, códigos y lenguajes novedosos que muestran en sus puestas en escena de tipo convencional o vanguardista. La mayoría de las iniciativas surgen de personas o grupos cuyo principio es el trabajo creativo, antes que un fin de lucro.

En este tipo de propuestas el financiamiento es mínimo y a veces inexistente. La estrategia de producción, por tanto, va desde la aportación monetaria por cada uno de los involucrados, la solicitud de préstamo o alquiler de espacios y todo lo relacionado con la producción, hasta la concertación de apoyos financieros y materiales con organismos públicos y privados.

Mientras que las producciones mixtas son aquellas que actualmente han tenido gran proliferación, y consisten en iniciativas cuya estrategia de producción opera con base en la concertación de fondos o insumos, o ambos, provenientes tanto de instancias públicas como privadas. (38)

(38) Tomado de "Producción teatral en México 1992-1993", en *Bianuario de teatro en México 1992-1993*, op. cit., s/p.

CAPÍTULO III

ARRIBA EL TELÓN: LA COMEDIA MUSICAL

La comedia musical surgió de las formas tradicionales de los géneros mayores como la ópera y la opereta, y de las formas populares en decadencia como la revista. Con el tiempo adquirió su propia forma y estructura hasta definirse como un género teatral por sí mismo.

La comedia musical se define como un espectáculo ecléctico en donde se reúnen algunas artes y elementos teatrales constitutivos del espectáculo surgido de los ritos paganos primitivos como la danza y el canto. Se caracteriza por ser el género en el que se unen en un mismo espacio manifestaciones artísticas como la música, las artes plásticas, el diseño, la literatura y la actuación, adaptándose entre sí para formar un espectáculo único, diferente y relativamente nuevo.

Se dice que la comedia musical es divertida, alegre, llena de movimiento, de música, de variedad. Puede tener canciones convencionales, sin profundidad musical, y trucos de ilusionismo. Las canciones aparecen cuando la emoción es fuerte, en el momento que se necesita una reflexión. En la comedia musical hay representantes de cada escena como el cantante solista, el desfile, el cuadro burlesco, la canción bailable. Su secreto y principal atractivo es combinarlos de manera armónica.

Para Cuauhtémoc Zúñiga, la comedia musical "es herencia de la cultura norteamericana de los primeros años de este siglo. Es producto del vodevil, del circo, y del grupo de baile. Es un teatro de música, de baile, de argumento". (39)

En los años 80 algunas puestas en escena de comedia musical en Broadway, Estados Unidos (lugar donde se le ha dado gran impulso al teatro musical, en especial al género en cuestión), debieron su existencia a una producción cinematográfica previa como *Woman of the year* y *La cage aux folles*, basadas en películas del mismo nombre (ambos montajes, representados en los noventa en México).

Como todo género teatral, la comedia musical tiene sus orígenes, su historia, su desenvolvimiento y los elementos propios en su estructura que la hacen erigirse como tal y diferenciarse de otro géneros musicales.

3.1 ANTECEDENTES DE LA COMEDIA MUSICAL

La comedia musical surgió del drama musical en los últimos lustros del siglo XIX y primeros del presente en Estados Unidos, principalmente.

La comedia musical se considera como género chico del teatro lírico junto con la opereta. Ambas suelen tomarse como oponentes, pero tienen una mutua influencia. La opereta tuvo su esplendor en el siglo XIX y muere en el XX. La comedia musical se impone en el siglo XX y fortalece sus raíces débiles en el siglo XIX, es decir, en su nacimiento.

(39) Cuauhtémoc Zúñiga, La Cabra, revista de teatro, p. 11.

La opereta fue un producto francés nacido de las óperas cómicas (deformación de las mismas). Su principal elemento de apoyo es la amabilidad. La comedia musical usa esta amabilidad pero no como elemento incondicional, sino que la ciñe, por lo general, al aspecto musical.

Otra reminiscencia de la comedia musical es la zarzuela española que por su estructura de bailes, partes cantadas y en diálogo, se puede tomar como molde para el desarrollo de dicho género. Aunque en este caso, la zarzuela plantea su idea y su desarrollo escenístico a partir de los sucesos característicos de la sociedad ibérica, por lo que su temática es netamente nacionalista.

A pesar de que la comedia musical se nutrió de la zarzuela y opereta, esta última marcó su desarrollo al pasar de Europa al nuevo continente, especialmente a Norteamérica, en donde después de afianzarse como género, las primeras operetas se integran en elementos puros del lugar.

Una vez que logra éxito, la opereta norteamericana inserta el coro, elemento que no ocupa la atención en escena, pero al agregarle vestuario, precisión de movimientos y armonía y belleza a las melodías pasa a ser, junto con el ballet, la parte esencial de la comedia musical.

Tras varios intentos de lograr dar vida a géneros musicales de naturaleza norteamericana, éstos se cruzan, se sobreponen unos a otros, con lo cual su existencia es reducida, y ceden su lugar a dos espectáculos teatrales: la revista y la comedia musical.

De la revista cabe señalar que es el espectáculo donde plumas, lentejuelas, cortinajes, espectacularidad y picardía son sus características más reconocibles. Lo fastuoso de este género se enfocó a los trajes, efectos y a la belleza de las mujeres participantes. Todo, para escapar de la monotonía y acaparar la atención del público.

Después de algún tiempo de reinado, la revista decae en el gusto del público estadounidense debido a los espectáculos presentados con las mismas particularidades en la televisión.

Así, hace su aparición la comedia musical, adueñándose de la escena teatral como de la cinematográfica, gracias a la proyección de las versiones en celuloide de los más reconocidos títulos del género.

En un principio la comedia musical se identificó con la ópera cómica y la opereta debido al manejo de la amabilidad y la facilidad en la música y diálogo. Sin embargo, posee una peculiaridad: lo que se denomina en Italia *tempo narrativo*; esto es, el ritmo de la narración.

En una comedia musical el tiempo es siempre más acelerado que el de una opereta o una zarzuela. Esto como reflejo de la "prisa" con que se identifica a dicho país. Esta velocidad de acción es inherente a la comedia musical, por lo que autores y empresarios comprendieron la necesidad de no detener la acción ni siquiera para dar lugar a un baile o una canción.

Existe, además, una diferencia entre las operetas y las comedias musicales. Las primeras, de manufactura europea, manifiestan un sentido apegado a lo clásico, lo aristocrático y lo tradicional. Las comedias musicales, de procedencia generalmente estadounidense, son propagadoras de un cierto aire de libertad, modernismo, democracia y hasta de contrasentido.

El primer intento de comedia musical fue *The black crook*, estrenada en 1879. En esta obra hace su aparición el ballet de una compañía francesa. Para 1936, en *On your eyes*, el baile ocupa ya un lugar destacado en la comedia musical, aportando cierta sátira al género.

La comedia musical como tal, requirió de muchos años en su conformación en los que influirían la opereta y el cine. La primera tuvo una marcada positividad. Por la imposición de la opereta europea en escenarios neoyorquinos, los compositores se vieron en la necesidad de crear una música propia en oposición a los vales europeos. Bailes populares como el fox trot y el charleston ocuparon la escena.

Otro fenómeno que influyó en el logro de un teatro musical netamente estadounidense fue el surgimiento del jazz, donde el nacionalismo se expresó por medio de este ritmo que poco a poco se impuso como verdad de la vida nacional, y también sirvió como soporte del habla rápida que contribuyó a la formación de diálogos teatrales.

Por otra parte, debido al surgimiento de la cinematografía se originó una quiebra teatral pasajera. Por lo que para atraer al público, el espectáculo teatral se transformó gracias al deslumbramiento y al lujo.

Ya en los años veinte, la comedia musical obtuvo grandes triunfos al contar con una forma más sólida, debido en gran medida a George M. Cohan, quien anuló cualquier imitación extranjera ante las posibilidades ofrecidas por los bailes, la música y las costumbres estadounidenses.

De esta época se desprende la famosa *Show Boat*, de J. Kern, la cual marcó una revolución por ser una comedia a la que se le agregó música. A raíz de este hecho, en los años treinta apareció un sentido nuevo dado a la comedia musical: la sátira política. Esta década se caracterizó por el surgimiento de nuevos valores en la sociedad.

Para los años cuarenta la comedia musical deja de lado el tema político, motivado principalmente por la Primera Guerra Mundial. A partir de este momento, el género avanza rápidamente en busca de su perfección técnica, donde los bailes adquieren mayor importancia. Se enriquece la escenografía y la iluminación se vuelve inherente al decorado.

ESTO
SALIR DE LA BIBLIOTECA
NO DEBE

Aparece otra puesta en escena que renovaría en gran medida a la comedia musical: *Oklahoma*, de Rodgers y Hammerstein. Su relevancia reside en ser la primera vez que se incorpora el folklore estadounidense a una obra de este tipo. Además, encierra la plenitud del ballet al hacerlo más auténtico, apegado a lo nacional, aunque estilizado. Su notoriedad también se debe al ser punto de unión entre los dos autores, lo que con el tiempo daría paso a la reconocida trilogía de comedia musical: *Carmouzel*, *South Pacific* y *The King and I*.

Es en este tiempo cuando la comedia musical adquiere madurez; aunque aparece un compositor, Kurt Weill, quien con sus obras acerca al género con la ópera, sirviéndose de que el autor de la partitura escribió las partes principales, por lo tanto, la obra adquiriría una completa unidad. Dicha proximidad no es bien vista por algunos críticos, quienes aseguran que si la comedia musical en su ambición se ha acercado a la ópera, ésta a su vez ha adoptado varias características del otro género. Consideran que ambas deben desarrollarse por separado para que sean fácilmente identificables.

A partir de los cincuenta y en adelante, la comedia musical se presenta como género maduro, único, el cual ha aportado a la cinematografía algunos de sus famosos títulos, erigiéndose la cartelera de Broadway como su principal escaparate.

Por lo que respecta a nuestro país, la zarzuela fue el primer género musical en entrar a la Nueva España. Después vino la carpa y luego el teatro de revista. Géneros que marcaron la presencia del teatro musical en suelo mexicano.

El auge de la revista en nuestro país ocurre desde la Revolución hasta 1940. En ese tiempo tenía una temática actual y de tipo candente. Abundaban los estereotipos populares que reflejaban la vida de la ciudad mediante el uso del chiste, la burla y el lenguaje popular.

Asimismo cundían las zarzuelas y revistas extranjeras en las que toda la compañía provenía de otros países, Francia y España principalmente.

Con el surgimiento del nacionalismo se trató de mostrar las costumbres fieles del pueblo mexicano en el trabajo teatral. El género chico se caracterizó por satisfacer las necesidades del público de clase baja. Fue, además, una alternativa de entretenimiento para el mismo pueblo que no podía asistir a las representaciones de los grandes teatros.

El teatro de revista fue importante por nutrirse del ambiente político del país. Y a pesar de que con el tiempo tuvo libertad de temática, el gobierno siempre fue un fiel vigilante que censuraba toda representación que le pareciera obscena, amoral y falta de respeto a las buenas costumbres sociales.

3.2 LA COMEDIA MUSICAL COMO CONJUNCIÓN DE OTRAS ARTES

Dada su fisonomía y estructura como género teatral, la comedia musical es en donde con más presencia, vivacidad y sincretismo se reúnen varias de las disciplinas creadas por el hombre, mismas que mediante su desarrollo y perfeccionamiento se ha dado en llamarlas artes.

De esta forma, la comedia musical conjunta en su contenido elementos de diferentes ramificaciones del teatro musical, como la opereta, la zarzuela, la revista, la comedia, a veces la tragedia y hasta algunos toques del burlesque o la extravaganza. Todo depende de lo que el autor quiera ofrecer o de la manera en que el productor planea llevar un montaje de este tipo a escena.

Desde sus orígenes, la comedia musical se ha manifestado como el género teatral donde convergen las más variadas manifestaciones del quehacer artístico del hombre; expresiones tan disímiles en cuanto a estructura, creación, movimiento y tratamiento, pero que en el escenario de una comedia musical se vuelven afines e incluso complementarias y dependientes unas de las otras.

La comedia musical se erige sobre otros géneros teatrales por tener la característica única y fundamental de poseer un eclecticismo de lo que conocemos como arte; es decir, cualquier actividad humana encaminada a un resultado útil, que tiene un carácter más práctico que teórico. Es la intervención del hombre en la realización de un efecto grato. (40)

Precisamente, la comedia musical al fusionar varias artes a un mismo tiempo cumple con uno de sus cometidos que es crear un efecto grato al espectador.

Aparte de su carácter estético y artístico, la comedia musical sirve también como distractor. Durante una puesta en escena se elaboran, mediante el eclecticismo de las artes, atmósferas, situaciones, lugares y ambientes que llevan al público hacia otros sitios ajenos a él, a veces reales o ficticios. Su objetivo es el de divertir y provocar una catarsis a quien la contemple.

Es la comedia musical de manufactura norteamericana la que sirvió como guía y molde para la realización de este tipo de montajes en cualquier lugar del mundo. Este género reúne de manera general, aunque con las variaciones propias de cada país, la ideología de un pueblo, su carácter moral y político.

(40) María Moliner, Diccionario de uso del español, p. 1386-1387.

Las disciplinas artísticas reunidas en la comedia musical dejan de lado su individualidad para adaptarse entre ellas hasta converger en un mismo tiempo y lugar para dar importancia y definición propia al mencionado género teatral.

3.2.1 LA MÚSICA EN LA COMEDIA MUSICAL

Una de las partes insoslayables de la comedia musical es obviamente la música, la cual constituye la parte medular de este género.

La música, además de darle cuerpo al argumento, tiene la tarea de agilizar la acción y producir grandes efectos emotivos. La música se encuentra en función de la acción dramática, de lo contrario, el conjunto en sí se volvería un concierto.

Los números musicales en la comedia musical son insertados como un comentario a la acción de la puesta, más que un medio de llevar la acción adelante.

En este género teatral, Miguel A. Guerrero Calderón, considera que la labor del director musical consiste en compenetrarse de la partitura, de la parte musical, orquesta, coros y solistas. Después dividir las voces idóneas y adecuadas, y así contribuir a seleccionar al elenco.

En su concepto, Guerrero Calderón expone que dentro de su estructuración, la comedia musical debe reunir al coreógrafo, escenógrafo, director de escena, director musical y ayudantes de los directores a deliberar, seleccionar, ponerse de acuerdo y trazar un plan definido.

Posteriormente se seleccionan los solistas y se estudia independientemente, y ya que está más o menos armada la obra, se ensaya en conjunto; primero con piano y luego con ensayos parciales hasta llegar a los generales. (41)

Es aquí donde se establece el binomio de argumento y música, el cual marca el desarrollo de la acción escénica de la comedia musical. Tan importante es la parte dialogada y su claridad, como la música que apoya a dicho segmento, señala una pausa o conforma un puente entre una escena y otra.

Para el músico, compositor y director, José Antonio Alcaraz, el trabajo del director musical consiste en "establecer un equilibrio de fuerza tanto en el terreno instrumental como en el vocal, dentro de la acción teatral. Una de las grandes ventajas de la comedia musical es que los actores necesitan desplazarse con muchísima libertad y no como en la ópera, donde los cantantes permanecen estacionados en un solo lugar. Es darle a la parte musical la expresividad necesaria". (42)

De esta manera, queda asentada la importancia de la comedia musical a ser uno de los géneros de este siglo que ha propiciado en forma adecuada la fusión de teatro y música.

3.2.2 LA EXPRESIÓN CORPORAL Y LA COMEDIA MUSICAL

Dentro de la expresión corporal, es la danza otra de las partes fundamentales de la comedia musical, la encargada de darle más atractivo al montaje mediante el uso del cuerpo y su plasticidad como objeto para crear algo estético y artístico.

(41) "El espacio escénico", Revista Repertorio, Núm. 13; p. VI.

(42) Ibídem, p. VII.

La danza junto con el canto constituyen las raíces mismas de la actividad teatral, aunque con el tiempo cada uno tuvo su propio perfeccionamiento y desarrollo.

Cuando el ballet llega al teatro no lo hace en forma independiente, sino unido a la ópera, a la comedia o a la tragedia.

La danza puede considerarse como un arte propio e independiente, pero en la comedia musical llega a integrarse junto con los otros elementos en un solo espectáculo, sin que por ello pierda calidad u originalidad.

En palabras del coreógrafo y bailarín, José Limón, la danza "es un atavismo, la hemos tenido dentro del alma en el momento mismo que comenzamos a ser seres humanos, y aún, antes de eso. La danza es una reacción instintiva, es ritual que celebra la inefable alegría de la vida". (43)

Agrega que la danza es placer, es arte; la danza le ha dado validez a la expresión personal. Cada parte del cuerpo tiene múltiples movimientos y junto o por separado pueden crear un idioma dramático, fundamentado en estados de ánimo, de personalidad e intensidad.

La danza como conjunto tiene varias vertientes. Se conoce el ballet clásico, considerado como una sublimación suprema de la realidad. Está también la danza contemporánea, la cual es abstracción pura; y por último, la coreografía, con su virtuosismo acrobático, desplantes dramáticos y clichés de actuación.

La coreografía tiene en el plano estético el efectismo ilusionista del ballet clásico. Hay puntos de contacto entre lo imaginario y lo real. En la danza se percibe una unión cuerpo-mente; una cierta relación entre lo biológico y lo psicológico para crear un arte orgánico.

(44) Educación Artística, Gaceta de las escuelas profesionales del INBA, Número 4, pp. 46-48.

Dentro de la comedia musical es la coreografía la clasificación dancística empleada más a menudo, sin que las otras dos (ballet clásico o danza contemporánea) carezcan de presencia en escena o sirvan como apoyo para la elaboración de cuadros de baile. Éstos, tienen la misión de variar el ritmo de la acción, servir de descansos entre los períodos de diálogos y provocar el enlace entre una escena y otra, dando pie para el inicio de una o para rematar algún cuadro en particular.

3.2.3 EL LIBRETO COMO PRESENCIA LITERARIA

El punto de partida de cualquier puesta en escena, sea de cualquier género, lo constituye el libreto, el cual señala la acción donde se desarrolla la trama, los personajes y sus características, el fondo y las situaciones donde se comienza a trabajar la idea del montaje. El libreto da la pauta de lo que debe ser la puesta en escena, aunque posteriormente se modifique de acuerdo con las opiniones y concepción del productor y a los movimientos marcados por el director.

El escritor parte de los puntos más insospechados para crear su obra. A veces de un carácter, un ambiente, una palabra o, incluso, de una sensación.

Desde sus orígenes el teatro integra el lenguaje poético con la música, la plástica y la danza. La poesía utiliza las palabras como símbolos sonoros o escritos, pero no se dirige a los sentidos, es inteligible.

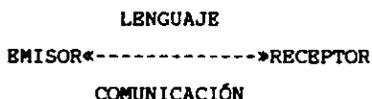
La literatura nacida de la poesía abarca más ángulos que otras actividades artísticas. Por ejemplo, la literatura es capaz de ampliar la esfera de acción, crear bellezas, personificar abstracciones y ofrecer lo representado.

El lenguaje literario, como todo lenguaje humano, no es considerado completo; por ello, las diferentes artes, distantes de excluirse una de la otra, son complementarias.

La literatura siempre ha estado unida a las demás artes por medio de referencias, ensayos completos o síntesis. Muchos comentarios sobre pintura, música y danza nacen precisamente en la literatura, la cual al mismo tiempo les da difusión, presencia y permanencia.

Toda creación literaria tiene como punto de partida las acciones, las cuales suceden en el tiempo. De éstas, parte el desarrollo de la historia que se escribe, culminando con la obra completa.

La literatura tiene una característica especial: el lenguaje y las palabras que lo construyen. Éste va dirigido a lo mental y una de sus principales funciones es el poder de evocación, es decir, puede hacer ver y oír. Evoca el plano mental, simbólico e imaginario. He aquí cuando se da el esquema fundamental de la comunicación:



Dentro de todas las posibilidades de la literatura para manifestarse, el libreto aparece como una de sus formas, y dentro del conjunto de la puesta teatral es la presencia como obra dramática, la cual marca el inicio de lo que será el diseño, montaje y representación de lo que ella expone.

El libreto es una obra dramática escrita para ser puesta en música, como sucede con la ópera y la zarzuela española. En teatro, el libreto también se conoce y utiliza como guión, texto y escena, o libro de dirección. Como guión es un texto dramático que prepara una visualización en la puesta en escena concreta o imaginaria.

El libreto se sirve de las pautas que otorga el orden literario; es una manifestación de éste vinculado y adecuado a las disciplinas y leyes propias del teatro.

Al libreto también se le nombra argumento. Aristóteles lo sitúa en el primer lugar de la lista de elementos porque la trama proporciona el marco básico de la acción. Es la línea de la historia, el plan que permite a los caracteres, a las ideas y a otros ingredientes revelarse.
(45)

El libreto se define como el conjunto de palabras y frases del diálogo escrito en orden, bajo los principios lingüísticos realizados de forma concreta, primero en la mente del lector a través del estudio y del análisis, y luego materializados sobre un escenario.

El texto dramático o libreto posee un poder especial y único: establece una correspondencia íntima entre lo lingüístico y lo visual, otorgando un grado de realidad y sugestión mayor que otros géneros literarios.

(45) Frank M. Whiting, Introducción al teatro, p. 17.

3.2.4 LA ESCENOGRAFÍA, REPRESENTANTE DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Otras artes reunidas bajo el esquema de la comedia musical son las plásticas: pintura, escultura, grabado y arquitectura.

La función de la arquitectura y la pintura radica en su contribución a crear los ambientes dentro del escenario, lugares y fondos donde se lleva a cabo la acción dramática; es decir, la escenografía.

El decorado desempeña un papel de extrema importancia porque fija la primera impresión del público y crea expectativas con respecto a la obra. Un escenario vacío debe tener una escenografía, ya sea por especialistas en decoración o iluminación, o ambos, para evocar la atmósfera del tema que se trate.

La escenografía es la revolución del espacio escénico. Es la copia literal de la idea de la cual emana ella misma. La escenografía, como todo arte, se sujeta al ciclo de evolución que va desde un romanticismo exaltado hasta el retorno al realismo terrestre.

La escenografía parte del ambiente de la arquitectura o la pintura y está determinada por los medios, seleccionados a su vez por el movimiento dramático, y a la luz como elemento plástico que imprime matices dramáticos.

La escenografía se orienta dentro del contexto de la propuesta teatral, y es aquí donde encuentra su sitio apropiado y su relación con otros elementos teatrales. De igual forma, no participa en el contenido más que con determinados límites, pero ejerce al lado del juego actoral la influencia más fuerte sobre la forma final y crea un fundamento para la interpretación del hecho dramático. La escenografía domina el espacio por sus propios medios.

Para el escenógrafo Alejandro Luna, el espacio teatral puede llegar a confundirse con arquitectura teatral. Espacio teatral es donde se reúne por lo menos un actor, un espectador y donde se lleva a cabo una representación teatral. El espacio sólo es teatral mientras empieza el espectáculo.

Luna establece la diferencia entre escenografía y arquitectura: "Básicamente es lo mismo: es la organización y creación del espacio para algo. Lo que pasa es que en el teatro es exclusivamente para su representación y la arquitectura es para la vida. La escenografía tiene que ver con el tiempo y con el espacio, y para definir un espacio se requieren límites. La escenografía está más cerca de la música que de la pintura, más cerca de la danza que de la escultura. Se mueve". (46)

Para Luna, arquitecto de profesión, el elemento primordial es la luz. "Antes que la escenografía hay luz; toda ella depende de la luz. El espacio no existe sin la luz. En el diseño de una escenografía, interviene todo, pero la manera de empezar es siempre diferente". Explica que en ocasiones no hay director, pero sí una obra, y con base a su lectura aparecen las primeras imágenes, las que a veces son explicadas por el director.

Hay que anotar que la luz puede fungir como escenografía. Se puede prescindir de la escenografía al utilizar una buena iluminación, aunque la luz es un espacio vacío, si no tiene algo en que caer, no sirve. La función de la luz es dar o ayudar a la expresividad de la producción total. El color asume una función simbólica y expresiva.

Tratándose de una obra con dinamismo, como la comedia musical, la escenografía tiene que ser práctica, con un diseño cuidadosamente planeado para facilitar la entrada de los cuadros de baile, el movimiento de actores y la salida del escenario de bailarines y cantantes.

(46) "La luz es primero", entrevista a Alejandro Luna, Revista Repertorio, pp. 24-26.

Félida Medina define a la escenografía como "el concepto plástico-escénico que se desarrolla en cualquier arte escénica, a través de formas, texturas, colores, objetos. Es el espacio que habita determinado personaje, ya sea para teatro o danza".

La reconocida escenógrafa afirma que la escenografía "sí es un arte; un arte visual. Es una arte plástico-escénico dedicado a las necesidades de la danza, del ballet, del teatro. Con el desarrollo de la técnica, ingresa en la televisión y en el cine".

Indica que la escenografía "se sirve de muchas artes plásticas, pero no es ninguna de ellas. Es nada más escenografía con sus propias características. No es arquitectura, fotografía, arqueología, ni decoración. Toma elementos o técnicas de cada una, pero no es ninguna. Es una especial. En determinado momento, la escenografía es el conjunto de todas ellas; se usa de acuerdo al concepto de la puesta en escena, porque en determinado momento yo puedo utilizar también aspectos audiovisuales. Y uso la luz; que la uso como yo quiero, donde yo quiero y cuando yo quiero".

Sobre el trabajo del escenógrafo, Medina refiere: "No somos hacedores de directores. El escenógrafo es un creador; es el responsable de lo que es visual y plástico para la escena. Entonces, él va a crear ese espacio donde se van a mover los personajes. El escenógrafo tiene que estudiar y analizar el texto, y acordar con el director para llegar a un concepto que se define por las posiciones de ambos. Es un diálogo. No es que el director diga 'quiero las cosas así o de esta forma'. Un escenógrafo profesional y creativo no hace eso, porque no somos talacheros de los directores".

En cuanto a los materiales utilizados en la escenografía, la maestra Félida Medina expone que primeramente se deben estudiar las posibilidades que posee el material para quitar y poner: "Se utilizan todo tipo de materiales: madera, láminas, tubular, plásticos, fibras de vidrio, hojas de maíz o pencas de maguey, de acuerdo con el concepto de la puesta".

Otra de los aspectos inmersos dentro del trabajo escenográfico, es el de costos: "Actualmente -señala Medina- los escenógrafos también dependemos de que el concepto va en relación a lo que tenemos como presupuesto. Es más costoso, por ejemplo, construir con madera que con otro material".

Más adelante, señala la relación de la escenografía con la comedia musical. "La comedia musical tiene como característica esencial la participación de la cantidad de gente que va a trabajar; no es una comedia musical de dos o tres personajes. La comedia musical requiere de muchos cambios por los temas que trata. Tiene una serie de necesidades que es el manejo de mucha gente, posibilidades para que se baile, sucede en muchos lugares, por lo tanto los elementos tienen que ser fáciles de entrar y salir, de hacer los cambios rápidamente, de utilizar toda la maquinaria del teatro a la italiana. Depende del tono, el género y cómo la estén poniendo". (47)

Es importante anotar que la arquitectura ocupa un lugar destacado como parte de la escenografía. La arquitectura reanima plásticamente al escenario mediante la construcción tridimensional del espacio escénico.

(47) Entrevista realizada a la escenógrafa.

La arquitectura ingresa al terreno teatral primero por medio de la pintura y después como intervención para la construcción del espacio. De esta forma, la arquitectura en la comedia musical es la responsable de diseñar, crear y construir espacios que sirven al texto y a la representación escénica. Así, es posible ver en el escenario una pared, el interior de una habitación, una casa completa, una parte de una iglesia, un restaurante o cualquier sitio que se especifique en el concepto del montaje escénico.

3.3 MAQUILLAJE, VESTUARIO E ILUMINACIÓN

Dentro de la comedia musical se manejan otros aspectos que contribuyen en gran medida a recrear en escena la idea del texto y la concepción de la puesta en escena. Uno de ellos es el maquillaje.

En su origen el maquillaje fue tomado de sustancias naturales, con lo que se simulaban los colores, formas de flora y fauna; origen intrínseco al teatro.

El maquillaje sirve también para transmitir estados de ánimo, papel social, actos colectivos y especiales. Es, además, un instrumento de comunicación utilizado por el hombre para influir en sus semejantes en los ámbitos político, económico y psicológico.

Se dice que en el teatro, en general, los personajes más admirables llevan una pintura facial sencilla, mientras que los individuos más complicados están cubiertos de líneas y colores brillantes.

Al igual que la máscara teatral, el maquillaje caracteriza al personaje de acuerdo con su personalidad. Este último es la técnica ya evolucionada, ya refinada, de la primera.

El maquillaje no sólo se limita al área de la cara, abarca también algunas partes del cuerpo, así como la forma de las cejas, tipos de peinados, patillas, bigotes y barba.

Para seleccionar el maquillaje adecuado, la persona encargada de esta tarea, ya sea en comedia musical o en cualquier género, debe tomar en cuenta algunas consideraciones básicas para realizar la caracterización de los actores para dar con la identificación del personaje.

Por principio debe haber un acercamiento con el personaje; esto es, realizar un análisis del mismo. Después se reconoce la forma del rostro del actor para adecuar el maquillaje a su pelo, forma de cara y color de piel, ojos, nariz, boca y manos, aunque algunas veces esto se pasa por alto y el maquillaje se crea y aplica sin importar la fisonomía del actor, por lo que puede cambiar totalmente y ser otra persona, es decir, su personaje.

Para dar con el tipo perfecto del personaje se disminuye o agranda el tamaño de la nariz, el color del rostro, la forma de los ojos y los labios, el grosor de las cejas o el largo de las pestañas.

El maquillaje cuenta con un equipo de elementos como el aderezo en crema, barra o polvo, aclaradores y oscurecedores, fijadores, sombras de ojos, coloretes, lápices labiales, de cejas y ojos, postizos, pinceles, brochas, esponjas, toallas faciales, etcétera, con los cuales se pueden crear efectos mágicos.

Su función es la de realzar rasgos físicos, disminuir ciertos defectos de la piel o exagerar algunos puntos en base a color; todo en concordia a los requerimientos del personaje. También se busca un maquillaje cómodo para el actor, que afecte lo menos posible su piel, y sobre todo, que conserve su consistencia a lo largo del tiempo de la representación (en este aspecto están incluidos los llamados "retoques").

Todo lo que está en el escenario absorbe y refleja la luz en mayor o menor medida, por lo que se debe tener presente esta situación a la hora de elegir los colores y tonos del maquillaje. Es importante mencionar que con dos o más rayos de luz que se unan, se producirá un nuevo color que será más luminoso e impactará sobre el objeto iluminado. En este caso se deben considerar los efectos de luces sobre el maquillaje para seleccionar el correcto, ya que pueden intensificar, palidecer, desaparecer, vivificar, apagar o volver grises y negros los colores empleados.

Aparte, hay que anotar al maquillaje de caracterización, el cual se emplea en cualquier puesta en escena, y en cualquier género, si así lo demanda el texto dramático. Su función es resaltar y ayudar al actor a descubrir el carácter de un personaje.

Para realizar la caracterización se considera la naturaleza del personaje, su psicología, fisonomía y diálogos, trasladándolos a las características físicas del actor.

Para crear una imagen física apropiada se recurre a factores como la genética del personaje, medio ambiente en que se desarrolla, su estado de salud, desfiguraciones (si existen), época, moda, personalidad, edad, trabajo, posición social y estilo propio.

Otra de las partes que dan vida al teatro y que tiene gran presencia en la comedia musical es el vestuario. Se entiende por vestuario todos aquellos elementos que "visten" y ayudan a crear el personaje, aunque no forzosamente vestuario quiere decir época. El vestuario debe reflejar la manera de ser del personaje, así como su tiempo, su posición social, etcétera.

El vestuario se relaciona siempre con lo teatral porque representa algo, por muy cotidiano que sea. Es la imagen que el personaje o la persona quiere dar de sí misma. El vestuario debe estar vinculado psicológicamente al personaje y se delimita por el espacio escénico y arquitectónico donde se va a usar.

Es necesario hacer uso de un vestuario para recrear un personaje; además de aprenderse el papel, adquirir la forma de hablar y caminar del mismo, el vestuario es lo que contribuye en el actor para que el público crea en él.

El vestuario dice mucho del personaje a interpretar como sexo, edad, posición social, profesión, estado de ánimo y hasta su elegancia o preferencia por lo ridículo. Sea cualquier obra o época que se maneje, siempre se recurrirá por lo menos a un disfraz, o más en forma, a un vestuario.

Conjuntamente, el vestuario debe interpretar la realidad para llevarla al escenario. En un concepto básico, debe insinuar lo realmente importante, lo que define a un determinado personaje. De ahí se parte para hacer todas las variables posibles y añadir cuanto se pueda al vestido, siempre y cuando se ajuste a los requerimientos establecidos por el libreto.

También, el vestuario debe estar de acuerdo con la forma de la interpretación y con la escenografía. El vestido tiene su importancia puesto que el actor debe entrar en él, del mismo modo en que penetra dentro del personaje. Asocia de esta forma psicología, movimiento y expresión de cualquier personaje a interpretar.

Se dice que es condición del vestuario que el actor no lleve nada debajo de él que no sea en concordancia con el personaje. Para esto, si es preciso debe prescindir de toda su ropa y de todos sus accesorios, a menos de que el personaje y las condiciones se lo permitan.

Para el diseño de vestuario es necesario considerar, por lo menos, los siguientes aspectos: la época en que se sitúa la historia, así como su ubicación geográfica, el número y tipos de personajes con sus características generales.

Para conocer los diferentes vestuarios, el diseñador, luego de contemplar en el libreto los requerimientos y objetivos de la obra, puede consultar, lo cual es recomendable, museos, libros de arte en donde se adquieran datos precisos para la elaboración de vestidos antiguos. Para la usanza de no hace mucho tiempo, las revistas de moda constituyen una gran ayuda. En tanto que si se quiere saber lo que se lleva en el momento actual, es necesario leer periódicos, revistas, folletos, asistir a desfiles de modas y observar a la gente en la calle; además del conocimiento, experiencia, ingenio y creatividad del vestuarista, siempre y cuando el concepto de la puesta en escena permita llevarlo a cabo de esta manera, puesto que varias de las obras ya tienen estipulado el tipo de vestuario a emplear, por lo que sólo se realiza su elaboración, y no su diseño, como en el caso específico de algunas comedias musicales.

Aparte de los vestidos y trajes empleados, el término vestuario se forma también por los llamados accesorios como: calzado, sombreros, ornamentos, guantes, collares, aretes y tocados; con los complementos como armas, herramientas, sombrillas, abanicos, bastones, lentes y toda clase de objetos que forman parte de lo que en teatro se conoce como atrezzo.

Con todo lo anterior, se selecciona, se estiliza, se exagera, se reduce, se quita y se pone para llegar a la creación definitiva del vestuario que estará al servicio de la puesta en escena.

Pasando a otro aspecto en la conformación de la comedia musical, y en general de todo el teatro, la iluminación posee su particular importancia porque en conjunto con el sonido, son parte de los elementos básicos para la comunicación entre actor y público.

El requisito básico de toda iluminación es que sea suficiente para alcanzar una visibilidad completa y segura. La iluminación correcta es aquella que sirva para todos los integrantes del público y tengan una idéntica visión.

Toda iluminación parte de un diseño previo acorde con las características particulares como dimensiones del escenario, tipo de espectáculo, género de la puesta y duración de la misma.

Teóricamente se anota que la iluminación debe adaptarse a cada escena específica y no hacer cambios bruscos de intensidad, pues se puede romper la comunicación con el público. El equilibrio es la clave para los requerimientos de la iluminación, la cual debe ser, por principio, tridimensional.

Como recurso y como técnica, aunque algunos la llegan a considerar como arte visual, la iluminación tiene varios poderes: el de producir dimensión, el de hacer una selectividad, el crear una atmósfera, realizar una interacción, tener fluidez y estilo.

Dimensión para proporcionar profundidad al actor y a la escena. Selectividad para concentrar la atención en un área específica mediante el empleo de técnicas como el claro-oscuro. Crea atmósferas al influir en el estado anímico y mental del público para que éste imagine el ambiente en que ocurre la acción. La interacción se da cuando ocurren las anteriores. Es el conjunto de unos con otros, y recrea un conflicto, una acción o las variantes de los mismos.

La fluidez es marcada a través del tiempo en que transcurre la representación; la selectividad y la atmósfera tienen varios efectos para hacer cambios de escena. El estilo es adecuarse a los requerimientos de cada puesta en escena, basándose en su trama, género, carácter o acercamiento al libreto.

La iluminación teatral básica se conforma por puentes fijos o movibles en donde se montará todo el equipo de luces. Estos puentes normalmente son colocados de manera frontal desde donde se cubren las áreas del proscenio y la boca del escenario. En tanto, los puentes de adentro del escenario se ocupan del ciclorama, contraluz de fondo, contraluz del escenario, contraluz del proscenio, frente del bajo foro, fondo del alto foro y las luces especiales.

Si hablamos de iluminación escénica, es conveniente hacer un paréntesis para mencionar algunos de los elementos empleados para un adecuado trabajo de luces; estos son:

Lámparas o llamadas lases, encargadas de proporcionar la luz necesaria. Seguidor: reflector de gran potencia con movimiento manual o mecanizado utilizado para seguir con la luz a los actores o bailarines. Cuarzo: chasis con lámpara halógena y portamicas. Cuarzo colortron: chasis con lámpara halógena con un aditamento especial llamado libro/vicera. Diabla: serie de lámparas sostenidas horizontalmente en un gabinete que se coloca arriba del escenario. Consola: comando de iluminación escénica a través de masters y preset manual o computarizada. Cazuela: caja metálica de forma redondeada con una lámpara incandescente. Preset: conjunto de potenciómetros que seleccionan los efectos de luz de un espectáculo. Rack: gabinete donde están acondicionados o montados los dimmers o circuitos electrónicos para controlar la intensidad de la luz.

También se cuentan con Ray-light: reflector sin regulación de foco. Reflector de dos lentes para proyección de diseños con gran definición e intensidad. Triloz: puente, estructura triangular para montar los reflectores. Aleta de metal: vicera para cortes de luz. Carro de ajustes: ajuste de foco deslizante a través de una rosca sin fin. Espejo de reflexión: metal-espejo localizado en la parte trasera interna del

reflector con el objeto de aumentar la luminosidad de la lámpara. Cuchilla: elemento para pequeños cortes del as de luz. Acetato o mica: filtro de colores para la iluminación. Gobos: efecto de proyector; son diseños en metal para la proyección de imágenes. Diafragma: accesorios que regulan la apertura de la fuente de luz. Lente fresnel: difunde un rayo de luz, y Lente plano convexo, el cual concentra el rayo de luz.

Asimismo se tienen los diferentes tipos de lámparas: la HMI, de descarga, que emite gran intensidad de luz blanca llamada también luz de día. Lámpara de luz negra, que emite rayos ultravioletas, utilizada para destacar lo blanco y colores fosforescentes. Lámpara de sodio, que es de descarga y emite intensidad de luz ámbar.

En cuanto al tema de iluminación de un musical, a diferencia de otras obras, tiene más personas y más escenas, lo que implica más focos y un cuidadoso plan de iluminación.

La iluminación de un musical depende de la producción del mismo, la cual se condiciona a los números musicales como parte integral del todo y a la manera en que la escenografía tratará el problema de los variados y abundantes decorados escénicos.

Como los espectáculos musicales tienen como forma normal el diálogo alternado con números musicales, y se usan estos últimos como comentario al texto entre secciones de diálogo, se requiere con frecuencia de diferentes estilos de iluminación para los dos tipos de escena.

De esta forma, las escenas de diálogos son representadas en un estilo de iluminación que se aproxima al de una obra naturalista, pero con la entrada para la canción, la luz hace un cambio contrastado. Por ejemplo, los solistas casi siempre son enfocados por un cañón de seguimiento, mientras que en el resto del escenario se baja la luz paulatinamente a un ambiente de color conveniente. Al final del número musical se vuelve a subir a su estado anterior.

Otra de las técnicas empleadas es la de aumentar la intensidad y el color de la luz para un número de gran movilidad, ímpetu y ruido. De aquí se puede volver a la luz de una acción hablada.

En cualquier caso, un musical siempre requerirá de abundantes recursos luminotécnicos. De manera general, en la forma que se use la luz, los requerimientos básicos para controlarla en un musical deben contemplar los siguientes puntos:

- 1) claridad del drama naturalista
- 2) modelaje de la figura en la danza
- 3) enfoque selectivo de las unidades escénicas apropiadas
- 4) amplia variedad de atmósferas, con la posibilidad de abarcar todos los extremos del espectro del color.

El movimiento, número, posiciones, efectos especiales y demás alternativas de este conjunto luminotécnico depende del diseño de iluminación elaborado propiamente para cada puesta.

3.4 PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN DE UNA COMEDIA MUSICAL

Estos dos aspectos son de vital importancia para la realización de una comedia musical. La primera comprende el plan de trabajo a realizar y la segunda el desarrollo de la puesta hasta su culminación: estreno y representación.

La producción sugiere el carácter construido y concreto del trabajo teatral, su realización o cómo se lleva a cabo. Es la actividad conjunta de todos los trabajadores del espectáculo, desde el autor hasta el actor. En tanto, el productor es la persona responsable de la financiación de la empresa teatral. Elige la obra, nombra al director, se ocupa de la promoción publicitaria del espectáculo, entre otras actividades.

Así, la producción es el proceso de organización de las personas que participan en diferentes áreas, además de resolver los problemas que se pudieran presentar de acuerdo con las necesidades y recursos económicos. La producción abarca desde las etapas previas al montaje, hasta la presentación de la puesta en escena.

Las tareas de producción teatral son tan importantes como la actuación misma, algunas de ellas se dividen en áreas como:

Libreto. Esta área se encarga de la impresión, encuadernación y distribución del libreto a todos los que intervienen en un montaje teatral.

Escenografía. Se refiere al diseño de los bocetos de la escenografía y utilería, compra del material y realización; además de tener contacto con técnicos, carpinteros, iluminadores, artesanos, atrezzo y artículos especiales.

Vestuario. Abarca la recopilación de los diseños de bocetos, compras de material, telas y accesorios, arreglos de vestuario existente o su alquiler. Organiza a costureros y bordadores.

Música. Trata sobre la relación de las composiciones musicales de la puesta, las grabaciones de efectos especiales de sonido y la manera como se ejecutarán.

Maquillaje y peluquería. En este aspecto se toma en cuenta su estilo y aplicación.

Técnicos. Establece el contacto con tramoyistas, utileros, electricistas, técnicos de luces y sonido.

Promoción y propaganda. En este rubro se encuentran el diseño y texto de la publicidad, así como los medios a utilizar como carteles, programas de mano, boletos, invitaciones especiales, material gráfico, entrevistas en radio y televisión, y spots o anuncios comerciales.

Dentro del aspecto de producción, una vez seleccionada la obra, se tiene como tarea el preparar y planear la escenificación. Por tanto, se toman en consideración aspectos como qué tan sencilla o elaborada será la producción, el espacio en el que se va a trabajar, los recursos con que se cuentan, el tamaño del reparto y posible disminución o ampliación del mismo; los cambios de escenografía y de qué tipo será la misma, la utilería y su construcción, el empleo de todas las luces requeridas, el equipo de sonido, la elaboración del vestuario y sus costos, todo en constante comunicación con el director.

Según Manolo Fábregas, "la labor de un productor de comedia musical es el que sueña una idea y lucha para realizarla. Desgraciadamente en nuestro medio también se convierte en financiero. El productor diseña lo que podrá ser el espectáculo y selecciona al director, junto con él busca el reparto adecuado.

"Se preocupa de todo el aspecto de la producción, escenografía y vestuario (...) en México tenemos el privilegio de ver sólo lo mejor. En México, el público tiene el privilegio de ver nada menos que las diez obras más importantes del género, puestas tal y como se podrían ver en cualquier parte del mundo.

"La comedia musical tiene un formato especial: todas tienen una dotación de 20 a 25 músicos en la orquesta, un cuadro de actores, intérpretes y bailarines que fluctúan entre 40 a 45 personas, tienen una duración de dos horas y media, y 17 cambios escenográficos de decorados diferentes, y cada persona se cambia tres veces de vestido". (48)

Se considera que en una producción, lo óptimo es trazar los planes de dirección al mismo tiempo que se realizan los bocetos de escenografía y vestuario.

(48) Entrevista a Manolo Fábregas en La Cabra, revista de teatro, suplemento, p. III

Una comedia musical se produce con base en la planificación del trabajo para su estructura, la cual se conforma, por lo general, de la siguiente manera: a) unidades de diálogo (escenas); b) canciones de los solistas, c) unidades de canciones corales (cuadro musical) y d) unidades danzarias (cuadros de baile). Cada una de estas partes se montan por separado y necesitan quedar perfectamente marcadas y estructuradas para en un tiempo posterior, ensamblarse unas con otras en una total armonía.

La estructura de una comedia musical se compone, al considerar las unidades mencionadas con anterioridad, por medio de la parte correspondiente al diálogo, dentro de cada escena. Comienza después de un musical y concluye con los primeros compases de la introducción del siguiente número musical hasta llegar a su total conformación.

La dirección consiste en el trabajo práctico con los actores, análisis de la obra y directivas precisas sobre la gestualidad, el desplazamiento escénico, ritmo y fraseo del texto, así como el estudio del personaje. Abarca también la organización y el óptimo empleo de la escenografía, utilería, iluminación y música, para lograr un todo armónico denominado puesta en escena, cuya responsabilidad recae en el director, quien tiene la autoridad para realizar todos los planes, cambios o ajustes que crea necesarios.

La dirección es una de las partes fundamentales de la producción de una puesta en escena, donde la escenificación cobra vida y adquiere poco a poco su forma.

El director inicia los ensayos de acuerdo a su criterio. De esta manera se puede ensayar por escenas sueltas o un acto de principio a fin. Es posible iniciar los ensayos con toda la compañía o prestar atención a los solistas. Una de las tareas de la dirección es cuidar que todas las partes discordes de la producción estén ordenadas y fundidas, de acuerdo con los propósitos de la obra.

Un espectáculo musical puede abordarse de la misma forma que cualquier otra obra; no obstante, los problemas de coordinación surgen dada la naturaleza de las producciones musicales. Se dice que en una producción musical intervienen, además del director general, el director musical, el director técnico y el director coreográfico.

Director musical. Es el responsable de toda la música del espectáculo. Ayuda a la puesta, monta el coro y el repertorio de las primeras figuras. Más que la actuación, los números musicales constituyen el elemento esencial de las producciones, de ahí su responsabilidad para lograr el éxito.

Director coreográfico. Se encarga de los momentos dancísticos del espectáculo.

Director técnico. Vigila la escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje. Trabaja de cerca con el director general para los cambios de escena y la fluidez de la obra.

El director general tiene a su cargo la mayor responsabilidad y el mando del montaje. Dirige el ensamble de los diálogos, controla los aspectos visuales de la obra. Es el que arma toda la escenificación. Por lo general, selecciona a quienes estarán en el escenario: cantantes, actores y bailarines. Las pruebas se realizan, la mayoría de las veces, en forma simultánea. La selección del reparto se lleva a cabo por medio de audiciones y pruebas eliminatorias.

Una vez seleccionado el grupo de personas que tomarán parte en el espectáculo, se concentrará la atención en cada especialidad; es decir, un tratamiento especial será aplicado al cuerpo coreográfico, otro diferente a los integrantes del coro o si se reúnen las dos actividades en una sola persona; también si tendrán algunos diálogos además de cantar y bailar, y la preparación para los actores de los roles protagónicos.

La manera en que se lleven a cabo dichos adiestramientos dependerá del criterio del director. También, es él quien juzgará conveniente cuándo es el momento de ensayar con maquillaje, vestuario, escenografía, utilería, luces y sonido antes de los ensayos generales.

Finalmente, la dirección describe las funciones del (los) personaje (s) principal (es), el papel de los personajes secundarios y la contribución de todos para el óptimo desarrollo de la trama y la realización de la puesta en escena. Trabajo en conjunto que culminará con los nervios y la expectación del día del estreno.

Por consiguiente, en la comedia musical se presenta la conjunción en un mismo espacio, tiempo y lugar de las principales manifestaciones del espíritu y la inteligencia creadas por el hombre: las artes, mismas que se entremezclan en un movimiento ecléctico que permite a cada una revelarse, pero sin imponer una sobre la otra.

Este género, relativamente nuevo, posee características que lo hacen diferenciarse de sus demás hermanos teatrales, y por lo mismo, se erige como representativo del fenómeno teatral moderno.

La música, la actuación misma, las artes plásticas, la arquitectura, la danza, la literatura y el diseño convergen en un solo terreno que es el escenario donde se lleva a cabo la representación de la comedia musical, cuya forma llega progresivamente a descubrir una nueva unidad.



TEATRO
SAN
RAFAEL

MANOLO FABREGAS

presenta

Virginia Fabregas 40



"El diluvio que viene" es, en síntesis, una obra de tema simple, pero el tratamiento le confiere originalidad y recursos estéticos, que van de la dirección musical hasta la capacidad histriónica de los actores principales, sin pretender, en ningún momento, hacer alarde de intelectualidad o trascendencia, más bien, con la voluntad de entretener al público con un espectáculo complejo, multifacético y bien logrado". (Lorena Camacho, Excélsior, Metropolitana, 24-VII-94; p. 18).

Por último cabe anotar que después del cambio de elenco donde Roberto Blandón interpretó al cura Silvestre, Mónica Sánchez Navarro a Clementina y Laura Luz a Consuelo, además de renovaciones en el grupo de bailarines, la puesta teatral realizó, después de llegar a las 2600 representaciones, una gira por varias ciudades del país, entre ellas Guadalajara y Monterrey.

El traslado abarcó la totalidad del equipo para la presentación del mismo espectáculo. Lo que se tradujo en cuatro toneladas entre escenografía, utilería, vestuario y accesorios. La movilización del personal abarcó a 66 personas de producción y 33 actores y bailarines.

"El diluvio que viene" es una comedia musical que ha labrado su propia historia, dejó un lugar destacado en la historia del teatro mexicano y constituye en sí misma un caso aparte.

En primer lugar por ser de las primeras obras musicales montadas en México, lo que abrió el camino a este género. También por ser una comedia musical diferente a lo producido en territorio estadounidense, pues su concepción y manufactura italianas dio respuesta al dominio norteamericano en este rubro.

En México dejó huella en el escenario al cumplir más de mil funciones en su primera etapa, que unidas a la segunda edición, dan un total aproximado a las 3000 representaciones, mismas que son excelentes para este tipo de obras.

Otra característica que la hace única es la cantidad de madera utilizada en la escenografía, madera que fue manejada en color natural, lo que provocó no saturar el escenario con tonos y colores. Además que el arca, casi de tamaño real, acapara toda la atención del público al ser construida paso a paso para, una vez terminada, dominar todo el escenario con su imponente volumen. La presencia del arca es algo difícil de olvidar de esta puesta, así como el cambio de escenografías en un escenario dividido en dos partes girando en contrasentido. Mientras la acción transcurre frente al público, la siguiente escenografía es montada en la parte de atrás del escenario para luego girar y encontrarse con los actores quienes se reúnen en el centro del escenario.

El efecto de iluminación y la secuencia del comienzo de El diluvio en la primera puesta en escena causó sorpresa. En los noventa, vuelve a repetirse para hacer ver una fuerte lluvia y el incremento del nivel del agua. El argumento de la obra, aunque tratado de manera sencilla, infunde ánimo y esperanza en las personas que lo atestiguan. El luchar por un ideal, hasta lograrlo, sirve al mismo tiempo de esperanza y motivación para reencontrarse con el orden del movimiento universal.

La Jaula de las locas



Javier Díaz Dueñas mostró su dominio del escenario y su capacidad para comportarse como mujer. Siguiendo el rol femenino en una relación homosexual, se mostró un tanto obvio para dar la identificación, pero sin caer en exageraciones. Su talento quedó demostrado en actuación baile y canto. En este último punto es donde se observan más sus dones y su estudio, pues da muestra de una potente y bien timbrada voz. Pocos actores se pueden jactar de contar con una excelente voz como la de Díaz Dueñas, lo que aunado a su actuación y habilidad dancística, lo sitúan como uno de los artistas más completos del medio teatral mexicano, no en balde fue nombrado por varias asociaciones de críticos de teatro y de medios como el mejor actor de 1992.

El trabajo actoral de la pareja antes mencionada se vio reforzado por otros actores que mostraron su dominio escénico, como el reconocido actor y maestro Luis Gimeno, quien se desempeñó con soltura y simpatía como el señor Dindon. Liza Willer, actriz de reconocida trayectoria, demostró lo propio como la esposa de Gimeno; así como las actuaciones de Cecilia Romo y Julio Beckles.

Otro de los atractivos de la puesta en escena lo constituyeron la música y los cuadros dancísticos. La primera, es vigorosa, alegre y contagiosa, digno reflejo de un cabaret de un país cosmopolita como Francia. Los cuadros dancísticos atrapan desde su inicio. Presentados por un grupo conformado en su mayoría por hombres, los bailes mostraron una gran técnica ligada a la agilidad, delicadeza y acrobacia de "las fabulosas cachels". Sobre todo en el número de Cancán donde la secuencia de movimientos es totalmente impetuosa, difícil e intensa. La mayoría de los bailes muestran elegancia, plasticidad y simpatía, puesto que en el final también Luis Gimeno dio muestra de su habilidad para el baile, lo que no dejó de ser un detalle ingenioso y chusco.

Tanto el vestuario como el maquillaje contribuyeron al lucimiento de los actores. Como se trata de una acción en un cabaret travesti, el maquillaje logró dar el cambio de un grupo de jóvenes bailarines en las sensuales y llamativas "cachels". En tanto en Javier Díaz Dueñas el uso de colorete, polvo y sombras transforman a Albin en la glamorosa estrella del espectáculo: Za Za, quien además luce un espectacular vestuario lleno de color, brillo y fastuosidad, ayudado por las diferentes pelucas, tocados, sombreros y, en general, todo el conjunto necesario para proyectar las características del personaje y del espectáculo en su totalidad.

La escenografía jugó un importante papel en el montaje. Su atractivo consistió en recrear un escenario dentro de otro. Dos hileras de luces se encienden cuando se trata de visitar el cabaret, esto proporcionó un especial distintivo. De igual manera, el uso de diferentes telones transforman con facilidad el escenario y transportan lo mismo al cabaret que al llamado "backstage" o bambalinas; de la residencia de la pareja, a la orilla del mar; de una típica calle del lugar de la acción a un lujoso restaurante francés.

Telones y paredes llenas de color, complementados con cortinajes a manera de persianas y un telón elaborado completamente en cuentas, ayudados por el color de las luces, dieron los matices adecuados y acentuaron tanto los momentos de concentración emotiva como los de marcada alegría y vitalidad.

TEMÁTICA

La temática que encierra la puesta en escena de "La jaula de las locas" la colocó como el primer trabajo teatral de este tipo que se atrevía a manejar tópicos considerados atrevidos.

Algunos de estos temas no se presentaron con la profundidad deseada por tratarse de un género ligero y fácil, por lo que se recurrió al tono picante y de chiste, y en varias ocasiones se abusó del mismo, tal vez para evitar el rechazo del público o provocar que alguien se sintiera atacado; sin embargo, dichos temas son propios para abordarse con mayor profundidad en otros géneros.

Tratándose de las acciones de un cabaret muy especial, el homosexualismo es más que evidente en este montaje. Se muestra la relación afectiva entre dos personas del mismo sexo, quienes poseen un negocio propio en donde se desarrollan otros sujetos con la misma tendencia.

Hablar de homosexualidad daría materia para otro estudio; sin embargo, en esta puesta en escena se observa, y de hecho se debe contemplar así, como una preferencia sexual, que puede o no gustar a muchos, pero respetable.

El travestismo, como una manifestación de homosexualidad, se presenta como una manera de expresarse ante los demás, unida a un carácter artístico, puesto que el protagonista y el coro ocupan su tiempo en generar un espectáculo para hacer disfrutar al público del cabaret y proporcionar momentos de diversión.

La paternidad se expone como una acción del hombre sin reparar en sus preferencias sexuales. Lo relevante en este caso es asumir la responsabilidad, en donde lo importante es educar a un hijo, otorgándole salud moral y educativa que, se podría pensar, sólo es posible dentro de un familia heterosexual.

En la obra se muestra cómo una pareja homosexual mantiene el interés por proporcionarle a un hijo la seguridad y la estabilidad de un hogar y una familia. Condiciones de poner en duda dentro de un matrimonio considerado "normal".

Tanto Jorge como Albin muestran una total dedicación y un esmerado cuidado para que el hijo del primero tenga una buena educación, dándole libertad para que tome sus propias decisiones, lo que pone de manifiesto que un desarrollo personal sano puede lograrse en cualquier tipo de familia, siempre y cuando sea con armonía y objetividad.

Otro aspecto relevante dentro de la temática es el amor. El amor como impulso para que dos personas, independientemente de su sexo, se acerquen, se amen, se respeten y se cuiden mutuamente.

El amor homosexual siempre ha sido controvertido y depende del criterio y visión de cada quien para considerar qué es bueno y qué es malo. Aunque si se dice que el amor es un sentimiento positivo, generador de hechos y obras en beneficio de cualquiera, es sólo eso, el amor, lo que realmente debe importar, dejando de lado de dónde viene o entre quiénes se realiza.

Otra expresión de amor es el mostrado por la pareja protagonista hacia el hijo de Jorge. Es el amor de padres dispuesto a cualquier cosa, incluso al sacrificio o la humillación por hacerlo feliz.

También cuenta al amor por uno mismo, el que hace a uno aceptarse como es. Basta con estar de acuerdo con nosotros mismos para mostrarnos ante los demás sin ocultamientos. Lo anterior se exterioriza en los protagonistas, el mayordomo/mucama y "las cachels", quienes se asumen como homosexuales y travestistas.

También se muestra la exaltación de la unidad familiar como base social y generadora del desarrollo personal. Tanto en la honorable familia Dindon, defensora de la moral y la buenas costumbres, como en la formada por Jorge y Albin, quienes están a favor de la libertad de elección y acción, se aboga por contar con una familia sólida como una manera de preservar el orden social.

Se establecen también enfrentamientos dentro de las relaciones interpersonales. Por ejemplo, existe una ligera contienda entre la pareja protagonista al mostrar uno de ellos abiertamente su amor hacia su pareja, y la negación del otro para aceptar tratos amorosos en público.

Otro altercado se sucede en la relación padres-hijos cuando la pareja de jóvenes decide casarse. Por un lado, el muchacho recibe la negativa de su padre y de Albin. Esto se transforma en un sí y un total apoyo por parte de la pareja para ayudar al hijo. En tanto, ella encuentra una hosca respuesta de su padre y el poco apoyo de su madre, quienes dejarán que su hija contraiga matrimonio sólo con alguien surgido de una familia decente; posición que después se verá forzada a cambiar.

La escenificación de la "La jaula de las locas" fue aclamada por el público y la crítica. Obtuvo varios premios importantes, entre ellos, reconocimientos a la mejor producción, mejor puesta en escena, mejor vestuario y mejor actor (Díaz Dueñas).

"Gustavo Rojo y Javier Díaz Dueñas hacen derroche de actuación en la comedia musical La jaula de las locas, que tiene como escenario el teatro Silvia Pinal". (El Nacional, Espectáculos, 6-XII-1992; p.5).

"Homosexuales los ha habido siempre y los hay en todos los ámbitos y clases, su preferencia sexual los hace ser diferentes a los demás y su marginación quizá obedece a eso tan elemental que nunca hemos querido ver o entender". (Rafael Mulia Álvarez, El Nacional, Espectáculos, 31-XII-1992; p. 17).

"En definitiva, un trabajo que hace juego con los que habitualmente se presentan en el teatro Silvia Pinal: pasatiempos brillantes de corte internacional, con un gran despliegue de producción y un nivel de teatro comercial que está entre los mejores de este tipo en nuestro medio". (Bruno Bert, Tiempo Libre, 21 al 27-I-1993; p.25).

"Ante una postura beligerante La jaula de las locas puede considerarse viable, pues sus sarcasmos fáciles (eventuales ofensivos, con moderación mediatizada) acerca de la vida y mentalidad homosexuales (en sentido lato: el más amplio de los términos) se vuelven tolerables, por chabacanos". (José Antonio Alcaraz, El Universal, Espectáculos, 9-II-1993; pp. 2 y 12).

"La jaula de las locas es un grandioso espectáculo. La entrega, profesionalismo y esfuerzo por arribar -en buena lid- a la calidad majestuosa del teatro musical del Broadway ensoñado, de esta compañía, es más que loable. Lo que sea de cada quien, hay que agradecerle a los creadores de La jaula de las locas en su versión mexicana, que con esta propuesta nos reconcilien con un género óptimo, seductor y digno de todo respeto, la comedia musical...". (Gonzalo Valdés Medellín, Uno más Uno, suplemento Sábado, 19-V-1993; p. 11).

"Reflexiones aparte, deseo consignar que lo que más placer causó a los teatrófilos fue el crecimiento de Javier Díaz Dueñas en el papel de Albin. Su actuación fue de tal envergadura que podemos afirmar que con ella se consagra como el mejor intérprete del género por la excelencia de su voz, y su dominio histriónico...". (Connie Ibarzabal, El Universal, Sección Cultural, 16-I-1994; p.2).

"Otro aspecto, igualmente de carácter general, es la producción que, aquí, está dada sin escatimar costos ni esfuerzos, y más importante todavía, cuidada en todos los detalles". (Raúl Díaz, El Universal, Sección Universo Joven, 19-I-1994; p.4).

Cabe resaltar que después de haber cosechado triunfos en la capital mexicana, la obra realizó una gira por varias ciudades de la república, donde consiguió una buena respuesta por parte del público. Finalmente, regresó al Distrito Federal, en el mismo escenario, para dar por terminado el tiempo de duración en cartelera de este montaje que llegó a más de 600 representaciones.

En el panorama teatral mexicano, el montaje de "La jaula de las locas" constituye un caso especial: es el primer montaje de comedia musical en abordar el tema de las relaciones homosexuales y el travestismo. También es el primero en acercar al público mexicano a un espectáculo que sólo se podría disfrutar en ciudades como París, Nueva York y Londres.

La trama tenía como referencia lejana el filme francés de los setenta. Con la puesta en escena, los asiduos al teatro pudieron presenciar de cerca, en vivo, a todo color y música, las incidencias de esta pareja gay, así como el trabajo artístico de un cabaret travesti.

"La jaula de las locas" con su bien cuidada y nada escatimada producción a cargo de Silvia Pinal, vio reflejado su éxito a través de su larga estancia en la cartelera nacional.

La música, con el inconfundible sello francés, tuvo movimiento y agilidad que logró contagiar al público. Las canciones fueron traducidas y adaptadas correctamente al español. En este apartado, fueron notorios e innegables el talento y la capacidad vocal de Javier Díaz Dueñas.

Parte fundamental en la comedia musical lo constituye el baile. En este caso el trabajo coreográfico se desarrolló con limpieza, precisión y una gran fuerza aunada a la capacidad de los bailarines que a ratos se convertían en acróbatas. El empuje y vitalidad que se observa en el famoso número de Cancán, otorga a este trabajo un lugar destacado.

Los elementos que conformaron el espectáculo en general tuvieron un cuidadoso diseño y ejecución; cada uno de forma individual con suficiente atractivo, y ya unidos a las demás partes, dieron como resultado un concepto teatral y musical lleno de calidad.

Teatro Hidalgo

Av. Hidalgo (atrás del Palacio de Bellas Artes) Tel. 521 5859



PUBLITEATRO

SILVIA PINAL
Actúa y Presenta:
Al Primer Actor
Ignacio López Tarso
En:
Que Tal Dolly
LIBRETO MICHAEL STEWART MUSICA Y LETRA JERRY GERMAN
COREOGRAFIA MARTIN ALLEN ESCENOGRAFIA DAVID ANTON DIR. MUSICAL NACHO MENDEZ
DIRECCION Y TRADUCCION JOSE LUIS IBANEZ DISEÑO DE CARICATURA LUIS COUTURIER

CECILIA ROMO	MARIA BARBOSA	IVAN CARAZA
ROMINA CASTRO	LUIS ARCARAZ	Actuación especial FIDEL GARRIGA
MARICELA MEDINA		ABEL FERNANDO

P
R
O
G
R
A
M
A

Ciudad
de
México

"Estamos pues, ante un equipo sumamente profesional, experimentado, y que se conoce muy bien entre sí. El resultado de ello es una obra que cumple los requerimientos del género y las expectativas del público". (Raúl Díaz, Revista Nuevo Siglo, número 126, Secc. Arte y Tiempo, 31-VII-1994; p. 40).

"Esta obra triunfadora en Broadway desarrolla como algo verdaderamente sorprendente la actuación de un cuadro de bailarines que se lleva el aplauso de la concurrencia, sin olvidar a Tarso y Pinal que hacen su trabajo en forma muy profesional y mostrando dotes de comediantes". (Alberto Estévez Arreola, Excélsior, Espectáculos, 11-VIII-1994; p. 10).

"Considerado como uno de los montajes más costosos de los últimos tiempos en el teatro nacional, "Qué tal Dolly" se ha consolidado además como una de las obras de mayor éxito en la presente temporada". (Abel Avilés Duarte, Excélsior, Espectáculos, 8-VIII-1994; p.2).

"Sabedor de que su nombre en la marquesina cumple la función de imán para cierto estilo de público, más que el posible registro de su voz como cantante, López Tarso hace gala de sus tablas y sale avante con su sentido común y un esmerado cuidado en su interpretación del simpático y rico solterón del pueblo". (Alegoría Martínez, Uno más Uno, Cultura, 21-VII-1995; p.21).

"Doña Silvia hizo mención especial del cuerpo de bailarines los cuales, por primera vez en la historia del teatro mexicano, este año obtuvieron un premio por parte de los críticos". (Felipe Morales, El Universal, Espectáculos, 2-IX-1995; p.6).

Por último, es de anotarse que la obra después de sus presentaciones en la capital mexicana realizó una gira. Todo el equipo, escenografía, vestuario y actores se presentó en ciudades como Monterrey, Guadalajara, Veracruz, Puebla, Pachuca, Toluca y Cuernavaca, con lo cual logró captar más espectadores y prolongar su estancia en la cartelera a lo largo de dos años y medio. Para terminar la temporada, la escenificación volvió al Distrito Federal para presentarse en dos teatros capitalinos antes del adiós definitivo.

El montaje de "Qué tal Dolly" ha marcado un lugar propio dentro de la cartelera teatral mexicana. Se trató de una comedia musical con una producción costosa, reflejada en el escenario con enormes telones, grandes escenografías corpóreas, así como el tren que pasa por el escenario lanzando humo de vapor.

Asimismo, el variado vestuario que abarcó por lo menos seis cambios en la protagonista, así como los observados en el resto del elenco. Vestuario que se complementó con guantes, sombreros, tocados, vestidos, bolsas, etc. También se cuenta la utilería como mobiliario, instrumentos musicales, cartelones, banderines, bicicletas, lo que en conjunto supone una gran inversión económica.

"Qué tal Dolly" creó expectativas por llevar en los créditos principales a dos viejos personajes de la escena mexicana. Silvia Pinal en plan de actriz volvió a los escenarios teatrales después de muchos años, pues desde "Mame", también comedia musical, no interpretaba otro personaje.

Ignacio López Tarso, actor con una vasta experiencia en televisión, cine y teatro, realizó su debut en comedia musical, lo cual marcó un nuevo aspecto dentro de su carrera. Antes sólo había interpretado teatro clásico o papeles diferentes a los de comedia.

Independientemente de su trabajo actoral, se generó la curiosidad por verlo cantar y bailar, aspectos que no dominó a plenitud pero sacó adelante por sus conocimientos, cumpliendo en lo justo con su personaje, aunque hubo momentos a lo largo de la representación en que se rompía la continuidad por los chistes ocasionales que realizaba.

En el aspecto musical, al manejar un solo ritmo, como el vals, por momentos la obra cayó en el tedio puesto que al escuchar una música igual se pierde la atención. Sin embargo, este aspecto se vio favorecido por el desempeño coreográfico de los bailarines.

Dicho grupo llevó uno de los puntos más sobresalientes de esta puesta en escena al realizar vistosas coreografías, las cuales se distinguieron por su precisión, elasticidad de movimientos y, sobretodo, por la conjugación de acrobacias, mismas que contribuyeron a darle mayor vistosidad y trascendencia al espectáculo.

CONCLUSIONES

En el transcurso de esta investigación se ha hablado de la comedia musical como género teatral propio y de los aspectos relativos a su origen, formación y constitución.

El teatro, por su naturaleza, se ha erigido como espejo de la realidad. Desde siempre se ha situado junto a la existencia de la sociedad, transformándose de acuerdo con el tiempo y lugar.

Como se ha visto, el escenario es un sitio ideal para exponer ideas, pensamientos y emociones del ser humano, y sirve también como medio de comunicación entre dos partes: público y escena. Es un canal con alcances directos por su representación inmediata.

En lo que respecta a México, es a partir de los últimos veinte años cuando la escena nacional adquiere relevancia por su variedad y riqueza; aspectos motivados por sucesos políticos y sociales.

A partir de entonces, la escena mexicana observó amplitud en propuestas, estilos, temáticas y lenguajes. También se destacó este lapso por el cultivo de autores, quienes se preocuparon por ofrecer creaciones novedosas.

Esta etapa estuvo caracterizada por el nacimiento del teatro universitario, el independiente, y el de carácter oficial, así como la instauración de la carrera de actuación y la infraestructura de escenarios. Esto dio como resultado la actual libertad para realizar teatro, acercándolo a más sectores de la población, enriqueciéndolo con tecnología moderna en cuanto a iluminación, sonido y uso de video.

Como género, la comedia musical no quedó al margen de dichos cambios, por lo que evolucionó hasta adquirir una forma y personalidad propias.

En la estructura de la comedia musical, ocurre un encuentro de las principales manifestaciones artísticas creadas por el hombre. De esta forma, la comedia musical otorga el espacio propicio para llevar a cabo la conjunción de las artes, mismas que no pierden integridad, y sin acaparar la atención en una sola de ellas, se mezclan entre sí para formar un todo nuevo.

Este eclecticismo es el que hace a la comedia musical destacar como género propio y diferenciarse de los demás.

Por lo que respecta a México, aquí se tiene la oportunidad de presenciar esta clase de obras musicales, pues son del agrado del público, quizá por su temática sencilla o por la fastuosidad de las puestas en escena.

"El Diluvio que viene" se identificó con el público mexicano por compartir una ideología similar. Su tema, el reencuentro con un nuevo orden universal y su tono esperanzador, propició su aceptación, aunado a la música y los bailes.

Por su parte, "La jaula de las locas" representó una novedad en este tipo de escenificaciones por el tema, el vestuario, la interpretación del protagonista y los espectaculares cuadros de baile.

En esta escenificación, es de rescatar los imponentes bailes ejecutados con vitalidad y sincronización, reflejo de una gran técnica y una adecuada selección del cuadro de bailarines. La actuación de Javier Díaz Dueñas logró proyectarlo como un artista completo, de gran talento y con gran dominio del escenario.

"La jaula de las locas" se constituyó en un espectáculo en donde se vislumbró una excelente producción de una puesta marcada por un buen ritmo, un desliece de color, fastuosidad y glamour.

"Qué tal Dolly" fue otro caso aparte dentro de la comedia musical. Por principio, el tema fue ligero y con un movimiento escénico más calmado. El ritmo de las canciones fue lento, pues retrató la nostalgia y tranquilidad de la sociedad del siglo pasado.

Otra característica particular de este montaje fue el conjuntar en un mismo escenario a dos actores relevantes en México: Silvia Pinal e Ignacio López Tarso. Ella, con una amplia experiencia actoral en cine, teatro y televisión; él, uno de los más versátiles y reconocidos actores mexicanos, quien con esta puesta incursionó por vez primera en dicho género. Un factor vital para el éxito del montaje pudo ser la aceptación que tienen estos actores entre el público, ya que era muy atractivo ver a López Tarso cantar y bailar en un escenario compartido con Silvia Pinal, quien regresaba al teatro como protagonista.

Como se ha vislumbrado, el tema central de estas comedias musicales es el amor. Tratado de diferente manera y con fines diversos, dicho sentimiento resultó impulsor de acciones concretas en beneficio, según sea el caso, de los protagonistas.

Es de anotar que la comedia musical, defendida por unos, atacada por otros, posee una integración única de las artes en una sola perspectiva de varios sentidos dirigidos a concretizar una sola imagen que domine.

Este estudio, en el plano personal, me ha permitido acercarme más a un género que muchas veces está olvidado por quienes estudian el fenómeno teatral. Al mismo tiempo, he podido acercarme a la comedia musical desde dos planos diversos: como espectador, simplemente disfrutando lo que ocurre en el escenario; esa explosión de música, color y movimiento. Por otro lado, he abordado el tema desde adentro, el cómo se configura un espectáculo de este tipo, qué hay detrás de una representación, y los factores, múltiples y elaborados que la conforman.

Con esto, espero que quien se acerque a esta investigación, pueda conocer, como lo hice yo, un poco más de este género, que le interese y, sobre todo, que sirva como punto de arranque para futuros estudios al respecto.

Lejos de discutir si los temas tratados en la comedia musical son de trascendencia o no, aunque sí tienen mensaje, el hecho es que este género se erige con una configuración propia, en donde el espectáculo es predominante y su importancia radica en los recursos visuales que maneja como la iluminación, decorados, vestuario, riqueza, ingenio, imaginación desplegada en la producción; además de los bailarines, cantantes y actores.

A fin de cuentas, es encuentro, y eso es sabido, lleno de superficialidad e ilusiones, situado fuera de la realidad, el cual sólo debe disfrutarse y dejarse llevar por su magia.

Cae el Telón.....

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia, Análisis del drama, México, D.F., Ed. Gaceta, 1986; 125 pp.
- Argudín, Yolanda, Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestro días, México, D.F., Panorama Editorial, 1985; 221 pp.
- Avitia Hernández, Antonio, Teatro para principiantes. Del rito al happening, México, D.F., Ed. Árbol Editorial, 1984; 196 pp.
- Azar, Héctor, Cómo acercarse al teatro, México, D.F., Ed. Plaza y Valdés y SEP, 1988; 115 pp.
- Baty, Gastón y Chavene, René, El arte teatral, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1983; 279 pp.
- Bianuario de teatro en México 1992-1993, México, D.F., Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-INBA, Ed. pendiente, año pendiente; pp pendientes.
- Brockway, Wallace y Weinstock, Hebert, La Ópera. Historia de su creación y desarrollo 1600-1941, Barcelona, España, Ed. Ediciones Pal-las, 1946; 407 pp.

--Canfield, Curtis, El arte de la dirección escénica, México, D.F., Ed. Diana, 1970; 362 pp.

--Capmany, Ma. Aurelia, El teatro universal, Barcelona, España, Ed. Bruquera, 1972; 222pp.

--Ceballos, Edgar, Seleccionador. Principios de dirección escénica, Hidalgo, México, Instituto hidalguense de Cultura y Editorial Gaceta, 1992; 686 pp.

--Cerde Iburgüengoitia, Javier, De los orígenes a la decadencia del género chico mexicano (teatro de revista, carpa y frívolo). Trabajo terminal del módulo VIII de la carrera de actuación, EAT-INBA, México, D.F., 1990; 25 pp.

--50 años de teatro, Palacio de Bellas Artes, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1985; 147 pp.

--D'amico, Silvio, Historia del arte teatral. Vol. II, Buenos Aires, Argentina, Ed. Losada, 1954; 565 pp.

--De la guardia, Alfredo, El teatro contemporáneo, Buenos Aires, Argentina, Editorial Kier, 1974; 443 pp.

--De Távira, Luis, Algunas reflexiones sobre la política cultural de los años recientes, México, D.F., documento del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-INBA, 1994; 10 pp.

--Dirección, Producción y Maquillajes Teatrales, México, D.F., IMSS, Manuales de Prestaciones Sociales, 1986; 127 pp.

- Enciclopedia de la literatura, Barcelona, España, Garzanti Ediciones, 1991; 1340 pp.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Euro-Americana, Tomo 51, Madrid, España, ED. Espasa-Calpe, S.A., 1982; 1455 pp.
- Escenarios de Dos Mundos, Inventario teatral de Iberoamérica, Tomo 3, Madrid, España, Centro de Documentación Teatral, 1988; 345 pp.
- Fábregas, Fela, Recopilación de Manolo Fábregas. Un hombre de teatro. 40 años de producciones, 1950-1990, México, D.F., s/e, 1991; 228 pp.
- Fernández, Luna, C., Temas españoles. La Zarzuela, Madrid, España, Ed. Publicaciones españolas, 1955; 27 pp.
- Giordano, Enrique, La teatralización de la obra dramática, México, D.F., Premia Editora. Colección La Red de Jonás, 1982; 255 pp.
- Ibarrola, Javier, El Reportaje, México, Ed. Guernika, 1988; 135 pp.
- Leñero, Vicente y Marín, Carlos, Manual de Periodismo, México, Ed. Grijalbo, 1986; 305 pp.
- Luzuriaga, Gerardo, Popular theater for social change in Latin America, Los Angeles California, UCLA.Latin American Center Publications, 1978; 432 pp.
- Magaña Esquivel, Antonio y Lamb, Ruth S., Breve historia del teatro mexicano, México, D.F., Ediciones De Andrea, 1958; 173 pp.
- Márques Berrios, Juan, Maquillaje y caracterización, Madrid, España, Instituto oficial de radio y televisión, 1990; 50 pp.

--Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México, D.F., INBA, 1992; 219 pp.

--Mignon, Paul Louis, Historia del teatro contemporáneo, Madrid, España, Ediciones Guadarrama, 1973; 315 pp.

--Muñoz, Matilde, Historia de la Zarzuela y el Género Chico, Madrid, España, Ed. Tesoro, 1946; 343 pp.

--Pahlen, Kurt, La Ópera, Buenos Aires, Argentina, Ed. Emecé Editores, 1958; 572 pp.

--Panis, Patrice, Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología Barcelona, España, Ed. Paidós, 1980; 605 pp.

--Pérez-Dolz, F. Turell, Antonio, Caracterización (la expresión artística del carácter), Barcelona, España, Ed. Sucesor de E. Mesequer, 1955; 151 pp.

--Reid, Francis, Manual de iluminación escénica, Sevilla, España, Ed. Luis Cernuda Fundación, 1987; 267 pp.

--Rescate y desarrollo de técnicas escénicas. Iluminación Escénica, Río de Janeiro, Brasil, Instituto Brasileño de Arte y Cultura, 1993; 111 pp.

--Reyes de la Maza, Luis, El teatro en México durante el porfirismo. Tomo I 1880-1887, México, D.F., UNAM. Instituto de investigaciones estéticas, 1964; 379 pp.

--Ríos Reynaga, Julio, El Reportaje, Quito, Ecuador. Ed. CIESPAL, 1978; 345 pp.

--Ruiz Luqo, Marcela y Contreras, Ariel, Glosario de términos del arte teatral, México, D.F., Ed. Trillas, 1983; 254 pp.

--Solórzano, Carlos, Testimonios teatrales de México, México, D.F., UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1973; 240 pp.

--Souto Alabante, Arturo, Relación de la literatura con las otras artes, México, D.F., ANUIES, 1972; 45 pp.

--Teatro, Circo y Music-Hall. Gran Enciclopedia del espectáculo. Tomo V, Editorial Argós, Barcelona, España, 1967; 460 pp.

--Teatro en México 1990-1991, México, D.F., Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-INBA, 1993; 275 pp.

--Voltas, Jordi, El vestuario, taller de teatro 3, Barcelona, España, Editorial La Galera, 1991; 134 pp.

--Usigli, Rodolfo, Itinerario del autor dramático, México, D.F., s/e. s/f; 172 pp.

--Wright, Edward A. Para comprender el arte actual, México, D.F., Fondo de Cultura Económica. Colección Popular, 1982; 378 pp.

HEMEROGRAFÍA

--La Cabra, revista de teatro, III época, Número 2, México, D.F., UNAM, noviembre de 1978; 16 pp.

--La Cabra, revista de teatro, III época, Números 21-22, México, D.F., UNAM-Difusión Cultural, 1980; 32 pp.

--Boletín trimestral del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli-INBA, México, D.F., enero-marzo 1987; 66 pp.

--Educación artística. Publicación trimestral, Número 2, INBA-SEP, 1980; 33 pp.

--Educación artística. Gaceta de las escuelas profesionales del INBA, INBA, No. 4 1994; 88 pp. No. 5 1994; 90 pp. NO. 55 1994 55 pp.

--Salazar, Daniel, Teatro en el IMSS, documento de la Jefatura de Prestaciones Sociales de la Secretaría General del IMSS, México, D.F., Instituto Mexicano del Seguro Social, 1992; 32 pp.

--México en el arte, Número 19, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1987; 108 pp.

--México en el arte. Número 23, México, D.F., INBA-CNCA, 1989; 110 pp.

--México en el arte. Número 24, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1989; 210 pp.

--Repertorio, El espacio escénico, Número 13, Querétaro, México, Universidad Autónoma de Querétaro; enero-marzo 1990; 54 pp.

--Teatro Norteamericano, revista del Servicio Informativo Cultural de los Estados Unidos, s/l; 1992; 55 pp.

ENTREVISTAS

--Beckles, Julio, actor. Abril de 1994, Teatro Silvia Pinal.

--Bonilla, Héctor, actor. Agosto de 1994, Teatro San Rafael.

--Díaz dueñas, Javier, actor. Abril de 1994, Teatro Silvia Pinal.

--Levy, Mariana, actriz. Agosto de 1994, Teatro San Rafael.

--López Tarso, Ignacio, actor. Abril de 1996, Teatro Hidalgo.

--Medina, Félida, escenógrafa. Noviembre de 1995, Escuela de Arte Teatral-INBA.

--Rojo, Gustavo, actor. Abril de 1994, Teatro Silvia Pinal.